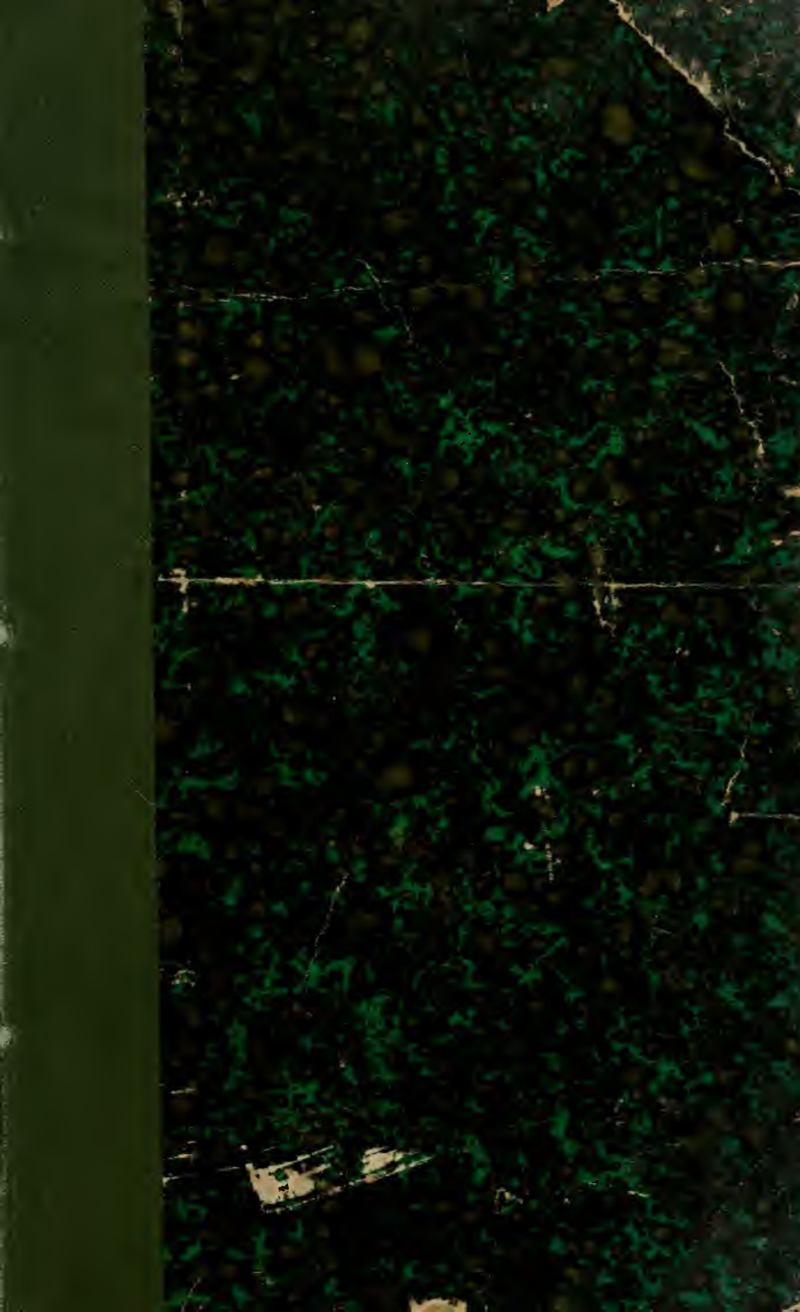
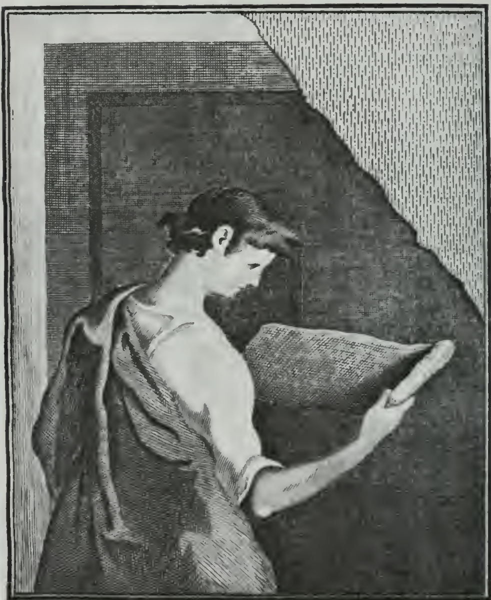




Paul Wolters.

Athen. 1896.

MUSÉE DU LOUVRE



CATALOGUE

DES VASES ANTIQUES

DE TERRE CUITE

MUSÉE DU LOUVRE



CATALOGUE
DES
VASES ANTIQUES
DE TERRE CUITE

PAR

E. POTTIER



ÉTUDES SUR L'HISTOIRE
DE LA PEINTURE ET DU DESSIN DANS L'ANTIQUITÉ



PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES



PARIS
Librairies-Imprimeries réunies
ÉDITEUR DES MUSÉES NATIONAUX
MAY et MOTTEROZ, DIRECTEURS
2, rue Mignon, 2



1896



Louvre, juillet 1895.

Monsieur le Conservateur,

J'ai l'honneur de vous soumettre le tome Ier de mon *Catalogue des vases antiques* et je serais heureux qu'il reçût votre haute approbation. Je me suis conformé au plan dont M. de Rougé et vous-même avez démontré depuis longtemps la supériorité. Il n'y a de réellement utile au public que les guides qui lui expliquent les objets et lui en font sentir l'intérêt historique ou artistique. Si j'ai réussi dans cette tâche, je le devrai beaucoup aux maîtres qui m'ont précédé et qui ont donné les premiers modèles de ces *Catalogues raisonnés*, imités depuis par beaucoup d'autres Musées.

Veuillez agréer, Monsieur le Conservateur, l'expression de mes sentiments respectueux et affectueusement dévoués,

EDMOND POTTIER,

Conservateur adjoint des Antiquités Orientales
et de la Céramique antique.

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous présenter, après en avoir pris connaissance, le premier volume du *Catalogue des vases antiques du Musée du Louvre*, par M. Edmond Pottier. C'est l'important début d'un travail considérable, qui manquait jusqu'ici à notre Musée et que M. Pottier a entrepris de mener à bonne fin avec autant de courage que de talent. On y trouve le double caractère à la fois populaire et scientifique qui con-

vient à nos catalogues. Par la précision des descriptions et par les notions générales condensées dans les substantielles notices qui précèdent chaque série de vases, ce livre d'enseignement sera utile à la fois aux savants spéciaux et aux visiteurs quotidiens qui fréquentent nos collections. Il est tout à fait digne de l'écrivain érudit et délicat, auteur de tant de travaux justement appréciés sur la céramique antique. Nous devons souhaiter qu'une œuvre d'une telle valeur, dans un format si modeste, soit au moins relevée par la publication parallèle d'un grand album de figures, reproduisant pour les yeux les types principaux et servant d'illustration au texte.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mon respectueux dévouement.

LÉON HEUZEY,

Conservateur des Antiquités Orientales
et de la Céramique antique.

Paris, le 5 septembre 1895.

APPROUVÉ :

Le Directeur des Musées nationaux
et de l'École du Louvre,

A. KAEMPFEN.

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Je crois devoir justifier en quelques lignes le plan et la composition de ce Catalogue.

Un ouvrage de ce genre est destiné à instruire des catégories de lecteurs très différentes. Il y a les visiteurs pressés qui désirent prendre une idée sommaire de la collection et ne visent pas à l'étude du détail. Il y a les étudiants et les auditeurs de cours qui demandent à être initiés aux méthodes de recherches historiques. Il y a les archéologues qui savent plus que l'essentiel sur chaque série, mais qui veulent être éclairés sur les points en discussion ou renseignés sur les documents inédits.

J'espère que chacun, suivant ses goûts, trouvera de quoi se satisfaire, au moins en partie, dans ce petit volume auquel on a tenu à conserver un caractère éminemment populaire par le format et par le prix. L'*Introduction* explique l'utilité des musées céramiques, expose les principes généraux de la science qu'ils représentent, raconte la formation de la collection réunie au Louvre. Elle suffira, je crois, à beaucoup de visiteurs. Chaque chapitre du *Catalogue raisonné*

comprend deux parties : une, historique, qui montre quels renseignements on peut tirer des vases peints pour faire progresser nos connaissances sur la vie sociale et sur les idées artistiques des Grecs; une autre, descriptive et technique, qui signale l'intérêt des principaux objets ou groupes d'objets exposés dans les vitrines. On trouvera en tête de chaque chapitre une liste des principaux livres à consulter, dans l'intérieur du texte de nombreux renvois aux dissertations de détail, avec l'indication des monuments déjà publiés. En tête du volume sont placées trois planches : une qui indique au visiteur l'emplacement et les titres des salles céramiques, deux qui lui apprennent les formes et les noms des principaux vases grecs.

On comprendra qu'avec le désir de satisfaire tout le monde, je n'aie pas réussi à faire tenir en si peu de pages ce qu'il y a d'essentiel à dire sur les 6,000 vases du Louvre; mais on sera peut-être surpris que dans ce volume je n'aie pas dépassé la première salle. Cela tient à ce que l'*Introduction*, qui dans ma pensée est un guide général et sommaire à travers toutes les séries, occupe une place notable et que, d'autre part, la *Salle des Origines comparées* comporte l'étude des problèmes les plus importants et les plus compliqués de l'archéologie. Je compte que deux volumes, semblables à celui-ci, suffiront à la description des dix autres salles. Enfin je voudrais, pour compléter ma tâche, publier en même temps que ces petits manuels un *Atlas* ou un *Album* qui reproduirait les pièces inédites les plus intéressantes. Alors on pourrait considérer comme mise en valeur pour le public et pour les savants notre collection entière.

Je ne me suis pas dissimulé les dangers d'un sujet qui touche à tant de questions. Dès maintenant, les gens compétents trouveront dans ce résumé des omissions ou des

erreurs sur les points qu'ils connaissent spécialement. Dans dix ans, les découvertes nouvelles auront vieilli ou ruiné beaucoup des théories admises aujourd'hui. C'est le sort de tout ouvrage d'archéologie, tant le matériel de cette science se renouvelle sous nos yeux avec rapidité. Qu'on se rappelle seulement tout ce qu'on ignorait il y a vingt-cinq ans : la primitive Chaldée, Troie, Mycènes, Olympie, l'Acropole de Pisistrate, Délos, Delphes, Tanagre, Myrina. Les circonstances font que sur l'ensemble des vases peints du Louvre je suis amené à dire, non pas le dernier mot, mais le premier. Cela excuse d'avance mes fautes et laisse le champ ouvert à ceux qui, dans l'avenir, reprendront le même travail.

Juillet 1895.

INTRODUCTION

I

A quoi sert un Musée de vases antiques.

Il est peu de personnes qui, en parcourant les galeries du Louvre, n'aient été frappées de la place importante qu'y occupent les salles de céramique grecque. En effet, notre Musée national, grâce à l'appoint de la collection Campana acquise en 1863 et s'ajoutant en bloc à l'ancien fonds, est devenu, dans ce domaine, le plus riche du monde; aucune autre collection ne peut rivaliser avec lui. Les nations étrangères ne se font pas faute de lutter avec nous sur ce terrain, comme sur tant d'autres, et s'efforcent, par leurs acquisitions annuelles, de diminuer l'avance que nous avons prise sur elles. Le Musée de Londres comptait en 1870 environ 2,000 vases; le nouveau catalogue, en cours de publication, en comprendra à peu près 5,000. Le Musée de Berlin, en 1846, possédait 2,000 vases; le catalogue de M. Furtwaengler, paru en 1885, en décrit plus de 4,000, et les acquisitions énumérées chaque année dans le *Jahrbuch* prouvent que, depuis, ce nombre s'est accru d'une très notable façon. Le Musée de Munich, où O. Jahn trou-

vait environ 1,400 vases à étudier en 1854, est resté presque complètement stationnaire depuis cette époque. Le Musée du Vatican se contente aussi d'un choix de 1,200 à 1,400 pièces. Le Musée de Naples en compte plus de 4,000, cataloguées par Heydemann en 1872. Le Musée industriel de Vienne, dont le but est seulement de présenter quelques spécimens antiques à côté des céramiques du Moyen âge et de la Renaissance, vient de faire paraître un catalogue de M. Masner où sont énumérées 600 poteries. Au Musée de l'Ermitage, à Saint-Péterbourg, le nombre des vases dépassait 2,000 en 1869; je ne sais s'il s'est augmenté depuis. Enfin, le Musée d'Athènes, mieux placé que tout autre pour profiter des trouvailles nouvelles, a vu son avoir plus que triplé depuis le travail fait en 1876 par M. Collignon sur un ensemble de 800 pièces. Or, le Louvre, actuellement, contient plus de 6,000 vases peints, et, si l'on ajoute à ce total la très belle collection déposée au Cabinet des médailles, on constate qu'à Paris seulement, le nombre des monuments exposés au public dépasse le chiffre respectable de 8,000.

Pourtant, ce champ d'études, si vaste, si complet, qui constitue l'une des plus belles richesses de nos collections nationales, est loin d'être connu à sa juste valeur. Parmi les visiteurs qui s'arrêtent pour donner un regard aux vases numérotés et classés dans les vitrines du premier étage, combien ne voient là que des curiosités, des réunions de potiches entassées dans des armoires pour le plaisir des amateurs de bibelots? Il serait puéril et inutile de s'indigner de cet état de choses. Tout le monde, en France, n'est pas archéologue, et tout le monde n'est pas forcé de savoir ce que peut enseigner à des modernes une amphore de Nicosthènes ou une coupe d'Euphronios. L'étude des vases grecs, la *céramographie*, subit le sort commun de toutes les sciences. Elle a eu des débuts obscurs, peu glo-

rieux, souvent entachés de charlatanisme et d'ignorance. Comme la chimie est sortie de l'alchimie, l'astronomie de l'astrologie, la médecine de la sorcellerie, et comme aujourd'hui, sous nos yeux, la science des phénomènes psychiques sort du spiritisme, de même l'archéologie est sortie du magasin et du bric-à-brac des antiquaires. L'archéologie des vases, en particulier, date de quarante ans à peine : c'est O. Jahn qui, dans une admirable préface au Catalogue de Munich, en a posé définitivement les fondements. Après lui, elle a marché à pas très rapides. Aujourd'hui, elle occupe un grand nombre de savants en France, en Allemagne, en Angleterre, en Italie et jusqu'en Amérique ; elle a produit des bibliothèques entières ; elle a pris une place à part dans les musées d'antiques, à côté des sculptures, des bronzes et des terres cuites qui forment avec les vases peints un tout indissoluble. Si le public, si les lettrés eux-mêmes sont restés étrangers à cette rénovation, ce n'est pas tout à fait leur faute. Je crois qu'il appartient aux gens du métier d'initier les hommes de bonne volonté à ce qui passe dans la science, de leur faire toucher du doigt les progrès réalisés, de leur expliquer les raisons des classements et des acquisitions.

Un seul mot justifierait l'emplacement réservé dans le Louvre aux galeries céramiques tout à côté des salles de peintures et de dessins. *Les vases peints sont les documents les plus sûrs et les plus nombreux qui soient parvenus jusqu'à nous pour reconstituer l'histoire de la peinture en Grèce.*

En effet, tout le monde sait que les chefs-d'œuvre produits par les grands peintres, tels que Polygnote, Zeuxis, Apelle, Parrhasios, ont disparu et sont irrémédiablement perdus pour nous. Nous n'avons de ces époques classiques, comme monuments authentiques de peinture, que quelques dalles de tombeaux où l'on saisit les vestiges,

aujourd'hui bien décolorés, des personnages qu'on y avait tracés à l'aide du pinceau. Ces débris, dont le nombre ne dépasse pas peut-être une vingtaine (voy. l'article de M. Milchhœfer, *Gemalte Grabstelen*, dans les *Mittheilungen* de l'Ecole allemande d'Athènes, t. V, 1880, p. 164 et suiv.), sont absolument insuffisants pour nous donner une idée de ce qu'ont pu être les compositions des maîtres. La série si riche et si connue des peintures d'Herculanum et de Pompéi, les quelques fresques recueillies dans des chambres sépulcrales de l'Italie méridionale, de la Cyrénaïque et de la Crimée, appartiennent à une époque basse qui s'étend entre le IIIe ou le IIe siècle avant notre ère et le IIe siècle après. Elles permettent d'étudier et de connaître assez exactement la peinture en usage sous les successeurs d'Alexandre et sous l'Empire romain. Mais il serait fort téméraire d'y chercher un reflet des âges antérieurs, et ce sont ces âges qui nous intéressent le plus. Pour toute la période des débuts et de la floraison classique, on serait en face du néant absolu si l'on n'avait pas les vases grecs.

On peut prouver, en effet, par de nombreux rapprochements avec les descriptions des auteurs, que les peintres de vases ont eu très souvent sous les yeux des œuvres d'art célèbres dont ils conservaient l'ordonnance générale et parmi lesquelles ils choisissaient certains épisodes ou certains personnages pour les introduire dans leurs croquis. Ce ne fut jamais une copie servile. Ce qu'ils nous présentent, c'est le rajeunissement adroit d'un sujet connu et classique pour leurs contemporains. Nous ne pouvons pas les comparer aux fidèles estampes ni aux reproductions photographiques qui, répétées à des milliers d'exemplaires, conserveront aux siècles futurs l'image exacte des chefs-d'œuvre de nos musées, quand le temps aura fait son œuvre sur ceux-là comme sur ceux de l'antiquité. Mais ils sont à peu près pour nous ce que serait l'imagerie de nos

revues et de nos journaux illustrés, si notre peinture tout entière périssait d'un seul coup : n'y aurait-il pas là une matière suffisante pour reconstituer l'esthétique de notre siècle, son style artistique et ses sujets de prédilection? Nous les comparerons plus justement encore à ces émaux de Limoges, à ces majoliques italiennes, à ces porcelaines du XVIIIe siècle qui répètent, sous une forme libre et pourtant dans un style d'imitation, les scènes religieuses, les portraits de personnages célèbres, les pastorales et les sujets de genre traités par la grande peinture de leur époque. Mais, à côté de l'art industriel du Moyen âge et de la Renaissance, nous pouvons encore voir exposés bon nombre des originaux qui leur servaient de modèles; en face des vases grecs, nous ne pouvons plus rien mettre. C'est ce qui en augmente singulièrement la valeur et l'intérêt. La copie est devenue aussi précieuse qu'un original. De même qu'un texte d'Homère du IXe ou du Xe siècle, transcrit d'après un manuscrit plus ancien par des moines ignorants, a aujourd'hui pour nous la rareté et l'inestimable prix d'une *editio princeps*, en dépit de toutes les fautes qu'il contient, de même aussi, malgré la distance qui séparait un ouvrier du Céramique athénien d'un grand artiste comme Polygnote, le produit industriel, la modeste coupe dans laquelle on buvait aux jours de fête et qui se vendait quelques drachmes à l'agora, a conquis le rang d'un document historique et artistique de premier ordre.

C'est ce qu'ont bien compris les historiens de la peinture grecque. Le plus récent ouvrage sur la question est le livre de M. Paul Girard publié dans la *Bibliothèque des Beaux-Arts*, *la Peinture antique*, Paris, 1892. Ouvrez-le aux chapitres qui traitent du VIe et du Ve siècle, vous n'y trouverez absolument que des reproductions empruntées à des peintures de vases. C'est avec elles que l'auteur nous explique le style des

« primitifs » grecs, les premiers essais de Cléanthès et d'Eumaros, puis la réforme due à Cimon de Cléonées, l'invention des raccourcis, ensuite l'épanouissement de la grande peinture religieuse, avec la double décoration de la Lesché de Delphes, la création de l'expression et du pathétique par Polygnote, les tableaux d'histoire de Micon et de Panainos, enfin la découverte du clair-obscur par Apollodore et la révolution qui s'ensuivit sous l'influence de Zeuxis et de Parrhasios. Chacune de ces phases est commentée surtout au moyen de vases peints.

On arrive ainsi, grâce au nombre des documents céramiques, soutenus par l'étude des textes, à se faire une idée assez exacte de l'évolution accomplie par la peinture grecque pendant les trois grands siècles de son histoire. On perçoit nettement le groupement des écoles, les transformations techniques qui s'accomplissent ; on comprend la merveilleuse mobilité du génie grec qui nous apparaît là aussi libre, aussi ennemi de la routine, aussi acharné à la conquête du nouveau que dans le domaine de la plastique.

Ce n'est pas tout. Ces grandes écoles de peinture qui se sont partagé la faveur du public athénien et dont les disputes rappellent celles de nos classiques et de nos romantiques ont fait naître, dans l'ordre industriel, des subdivisions et des groupements analogues à ceux qui existaient dans les sphères plus hautes. Dans le Céramique, c'est-à-dire dans le faubourg d'Athènes où étaient rassemblées les fabriques, on se passionnait pour telle méthode de peinture, pour tel procédé de dessin mis en honneur par les maîtres, comme, il y a soixante ans, les partisans d'Ingres et de Delacroix discutaient les mérites respectifs du dessin et de la couleur. Pendant plus d'un siècle, les potiers attiques ont eu la bonne idée de signer leurs œuvres, et nous connaissons actuellement une centaine de noms d'artistes

qui s'espacent entre la fin du VIIe et le début du IVe siècle. On sait aujourd'hui distinguer des ateliers de céramistes correspondant aux principales écoles de peinture que mentionnent les auteurs. Nous avons l'école des tableaux en silhouettes opaques, dont les représentants les plus remarquables s'appellent Clitias, Amasis, Exékias (voy. Salle F). Nous avons l'école éclectique qui, instruite par les anciens maîtres, mais se ralliant au régime nouveau, a peint d'abord en silhouettes noires, puis s'est mise à exécuter, au contraire, les personnages en clair, suivant le procédé qu'on appelle à figures rouges. Là se place une révolution radicale dans la céramique, dont les auteurs se nomment Nicosthènes, Andokidès, Pamphaios, Épiktétos, Chachrylion. Vient ensuite l'école triomphante de la peinture claire avec les chefs-d'œuvre d'Euphronios, de Douris, de Hiéron et de Brygos (voy. Salle G). Mais, dans cette dernière catégorie, on distingue encore des nuances d'opinions. Tandis que les uns adoptent franchement le dessin souple et varié, les sujets familiers, préconisés par les partisans du progrès, d'autres, comme Euthymidès, prétendent rester attachés aux vieux principes, au dessin grave et sévère, aux motifs religieux et mythologiques. Nous lisons sur les vases des inscriptions qui sont des défis lancés par l'un des partis à l'autre. Euthymidès, après avoir décoré une amphore d'une scène empruntée à l'*Iliade*, l'armement d'Hector en présence de Priam et d'Hécube, ajoute fièrement à sa signature cette apostrophe provocante : « Jamais Euphronios n'en a fait autant ! » Ainsi nous pénétrons, pour ainsi dire, jusque dans les coulisses de ce monde d'artistes, aussi pétulant, aussi irascible et prompt à l'attaque, aussi vivant et amusant que celui de nos jours.

Par ce simple aperçu, on jugera de l'importance qu'a prise en archéologie la céramographie ; c'est, en un

mot, la contre-partie, le pendant exact de l'histoire de la sculpture antique. Il n'est pas de matière plus digne d'attention, plus féconde en réflexions sur l'art grec en général, et en particulier sur la technique du dessin, qui est comme une langue universelle parlée par tous les peuples.

L'étude des primitifs grecs, entre autres, prête à des observations intéressantes qui ne sont pas sans utilité pour les méthodes d'art modernes. Dans cette période d'essais et de tâtonnements, nous verrons (Salle A) qu'on peut saisir certaines lois simples, auxquelles sont soumis les arts naissants dans toutes les régions du monde. On a remarqué plus d'une fois l'extraordinaire ressemblance du décor linéaire que portent les vases péruviens, mexicains, kabyles, avec l'ornementation des plus anciennes poteries grecques. Il n'y a pas de contact possible entre ces différents peuples, séparés par d'énormes distances dans le temps et dans l'espace. Si donc ils se ressemblent à ce début de leur évolution artistique, c'est que tous ils ont passé par une certaine phase nécessaire, qui résulte en quelque sorte de la structure du cerveau humain. Aujourd'hui encore, il y a quelque part, dans la Polynésie, des sauvages qui sont en train d'inciser, au moyen d'une pointe sur de l'argile molle, des dessins absolument semblables à ceux que traçaient les potiers ioniens, chypriotes et achéens, quinze ou vingt siècles avant notre ère. Si de cette phase barbare et sauvage nous passons à une période de dessin un peu plus avancée, la même coïncidence se présente de nouveau : on peut voir, sur le chaton d'une bague mérovingienne du ve ou vi^e siècle chrétien, des personnages d'un style maladroit et enfantin, analogues aux bonshommes raides et anguleux que dessinaient les céramistes attiques du ixe ou viiie siècle avant notre ère (cf. *Bulletin archéologique du Comité*, 1891, pl. xi, n° 6; Rayet et Collignon, *Histoire de la Céramique grecque*, pl. i).

Descendons plus bas dans l'histoire grecque. Nous rencontrons, vers le VIIe et le début du VIe siècle, en particulier chez les Corinthiens, une série importante de grands vases peints auxquels l'ampleur du sujet, le nombre des personnages, les progrès du dessin et l'application des retouches de couleur commencent à donner la réelle valeur d'œuvres d'art et de tableaux. Là encore des lois immuables régissent l'ordonnance et le style des compositions : principes de symétrie rigoureuse, conventions pour remplacer la perspective absente, traitement archaïque des chevelures et des draperies, autant d'éléments qui ne sont pas particuliers aux artistes grecs, mais imposés à toute race arrivée à ce développement de science artistique. C'est à propos d'exemples de ce genre que l'on peut faire toucher du doigt la nécessité de rassembler dans un musée les séries antiques et les monuments modernes. Allez voir dans la salle de Céramique corinthienne (Salle E) l'hydrie qui représente les Funérailles d'Achille étendu sur son lit de mort et pleuré par les Néréides : de là passez dans la Galerie d'Apollon et regardez un émail champlevé de Limoges, qui date du XIIIe siècle et représente la mort de la Vierge reposant sur sa couche et entourée de saints personnages. Les ressemblances sont surprenantes dans la pose du cadavre, dans l'attitude des assistants, dans le traitement des têtes et des draperies. N'est-ce point que ces deux artisans, complètement indépendants l'un de l'autre, travaillant à des époques et sur des sujets totalement différents, sont, par éducation, par outillage, par combinaison d'influences dirigeant à leur insu leur cerveau et leur main, placés dans des conditions d'exécution à peu près égales ? Et n'est-il pas intéressant, au point de vue historique et philosophique, d'assister ainsi à la même évolution esthétique s'accomplissant dans deux régions et à deux époques si éloignées l'une de l'autre ? N'y a-t-il point

ici la preuve que, suivant la théorie brillamment développée par M. Taine et appliquée dans ses ouvrages avec une rigueur peut-être excessive, certaines lois naturelles président au développement artistique des peuples comme à leur développement social?

Ce ne sont pas là des rencontres et des hasards, car il serait facile de multipler les exemples. Tout le monde connaît un des plus anciens tableaux de l'Ecole italienne, placé dans la galerie des Sept Mètres : la *Vierge aux anges*, attribuée à Cimabuë. La Madone est assise sur un trône richement orné, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus : autour d'elle six anges symétriquement disposés l'adorent. A première vue, rien n'y rappelle une poterie grecque. Mais quand on y regarde de près, tous les éléments de composition et d'exécution obéissent exactement aux principes observés par un céramiste athénien du VIe siècle (Salles E, F) : même respect de la symétrie, même convention dans les têtes toutes semblables entre elles et posées dans une attitude identique, même goût pour les détails d'ornementation, pour les vêtements brodés et les sièges richement décorés, même dessin dans les mains, aux doigts extraordinairement longs et fuselés, même gaucherie de gestes, même raideur de poses et de draperies, et partant même charme intraduisible, dû à la naïveté, à la conviction profonde du peintre, aux efforts touchants qu'il fait pour se rapprocher de la vérité et pour idéaliser sous une forme humaine un modèle divin.

Je citerai un dernier exemple : celui-là est emprunté à une époque d'art encore plus avancée. C'est une coupe de Douris que connaissent bien tous les amateurs de belles choses, exposée dans la salle des Vases à figures rouges (Salle G) : on y voit la déesse Éos (l'Aurore des Latins) tenant dans ses bras le cadavre de son fils Memnon tué par Achille et le contemplant longuement et tristement. Aucune fresque antique, dans sa simpli-

cité éloquente, n'a pu produire d'effet plus saisissant et plus tragique ; c'est sûrement l'œuvre d'un grand maître, dont le céramiste Douris s'est inspiré, et nous voyons là, créée par un Grec du ve siècle, au temps de Cimon, devançant ainsi de vingt siècles les plus célèbres compositions des Quattrocentistes et de la Renaissance, l'image émouvante de la *Mater dolorosa*. Comment le génie antique et la foi chrétienne ont-ils pu à ce point se rencontrer et se fondre dans une même pensée ? N'est-ce pas que l'art s'était de part et d'autre assez fortifié, avait déterminé ses moyens d'expression avec assez de précision pour que, s'exerçant à traduire la même idée, il soit arrivé à une forme presque identique ?

Encore un mot sur le dessin, tel que les Grecs l'ont compris à la plus belle époque, une fois terminée la période d'incubation et de tâtonnements techniques. Après les primitifs, arrivons aux classiques, aux belles et pures esquisses jetées sur les lécythes, sur les coupes, les amphores et les œnochoés du ve siècle, sur tous ces vases que Phidias et ses élèves, que les sculpteurs de la *Victoire rattachant sa sandale* ou des *Caryatides* de l'Erechthéion ont pu tenir entre leurs mains dans les banquets où ils devisaient des choses athéniennes (voy. surtout Salle G et Salle L). Une particularité frappera ceux qui voudront bien regarder de près ces « pots cassés » : c'est que les Grecs ont eu un dessin à eux. Je ne parle pas seulement de la perfection avec laquelle ils savent, en quelques traits, poser un personnage, observer les proportions et saisir les mouvements les plus fugitifs ; je parle d'une façon d'exécuter le trait, d'un procédé dont on ne trouve pas l'analogue chez d'autres peuples. Personne mieux qu'eux n'a compris et exploité les ressources contenues dans ces deux éléments en qui se résume tout le dessin : la ligne courbe et la ligne droite. Personne n'a adoré d'un

culte plus fervent ces deux formules qui renferment tous les aspects de la nature.

Mais, dira-t-on, qu'est-ce qu'un dessin qui ne contient pas à la fois des lignes courbes et des lignes droites? Sans doute, l'une et l'autre s'y trouvent presque toujours mêlées, mais, qu'on le remarque bien, dans des proportions notablement inégales. Parcourez les salles de dessin du Louvre et inspectez avec cette arrière-pensée les admirables croquis de Mantegna, de Signorelli, d'Andrea del Sarto, puis ceux des modernes, les beaux crayons d'Ingres, les esquisses de Delacroix et de Prudhon, etc. Vous observerez que dans la trame fine et compliquée des modelés, la ligne oblique, onduleuse, courbe, ce que Léonard de Vinci appelait « les lignes serpentines et divines », joue un rôle prédominant. Rarement le grand trait droit, rigide, apparaît dans la structure des personnages ou de leurs vêtements. Revenez alors aux vases grecs et vous constaterez que, non seulement dans les tableaux primitifs où la rigidité du trait s'explique par la raideur de l'archaïsme et par l'emploi du burin, mais dans les plus beaux exemplaires à figures rouges et dans les délicates esquisses des lécythes blancs, la ligne droite, les longs traits d'une seule volée, lancés d'un coup de pinceau admirablement ferme et sûr, sont un tour de force où se joue l'habileté des artistes athéniens. Quand ces traits se multiplient et se pressent les uns contre les autres pour rendre les plis tombants d'une draperie, c'est un plaisir exquis que de voir avec quelle adresse le dessinateur a observé le parallélisme des lignes, sans un repentir, sans une bavure maladroite, maître de la pointe de son pinceau comme un géomètre moderne l'est de son tire-ligne appuyé contre une règle.

Sans doute l'agencement du costume antique, les chutes amples et sculpturales des draperies, si différentes des plis et des froncements factices de nos cos-

tumes modernes, ont contribué beaucoup à développer cet art de la ligne droite et ont été un champ d'études toujours ouvert où s'est affermie cette incomparable maîtrise. Mais ce n'est pas là l'unique cause de cette pratique qui apparaît aussi bien dans le modelé des corps que dans l'exécution des draperies. Partout où le profil d'un visage, la tension d'une jambe, les doigts étendus d'une main ont permis de donner essor à ce jeu du pinceau en ligne droite, on voit que le peintre s'y est livré avec une prédilection singulière.

Les origines de ce phénomène sont, en effet, plus hautes et plus lointaines. Dès le début de la céramique grecque, on voit poindre la lutte entre les deux éléments primordiaux du dessin, la ligne courbe et la ligne droite, et tour à tour pendant des siècles ils se sont disputé la faveur des artistes. Tout le système de décoration mycénienne, tout l'art *égéen*, repose sur la prédominance du curviligne; tout le système de décoration géométrique, tout l'art *dorien*, repose sur la prédominance du rectiligne (voy. Salle A). Le rectiligne est encore le maître incontesté de l'art pictural au VIe siècle, pendant toute la période des vases à figures noires. C'est seulement la révolution amenée par la céramique à figures rouges qui bat en brèche son autorité tyrannique. Le Ve siècle, le siècle de Polygnote et de Phidias, a été, dans cette partie du domaine artistique comme dans beaucoup d'autres, un siècle de synthèse et de conciliation. On a fait à la ligne courbe la part qui lui revenait et, grâce à elle, on a assoupli et vivifié les formes. Mais les Grecs ont conservé, comme un précieux legs des âges antérieurs, ce culte de la ligne droite qui est une des originalités de leur art et qui se révèle dans beaucoup d'autres manifestations de leur génie. Voyez la sculpture dorienne et péloponésienne, les *Danseuses* d'Herculanum avec leurs vêtements à profondes cannelures; voyez les fameuses *Caryatides* de l'Erechthéion dont les

formes droites sans raideur se prêtent avec tant d'ingéniosité aux lignes architecturales qu'elles supportent. Qu'on songe surtout à ce qu'a été l'architecture essentiellement rectiligne des Grecs, quels chefs-d'œuvre de simples ouvriers ont su faire avec des arêtes de colonnes, et quelles combinaisons savantes on a découvertes dans la construction du Parthénon, afin que l'œil fût charmé par la perspective de lignes absolument droites.

Cet accord parfait, cet équilibre établi entre les contours ondulés et les lignes droites, c'est, je crois, une des grandes trouvailles du dessin grec ; c'est ce qui lui donne une place à part dans l'histoire de l'art. Je ne connais qu'un peuple capable de rivaliser avec les Attiques à cet égard, et cette qualité lui vaut à juste titre l'admiration passionnée de beaucoup de nos contemporains : je veux dire les Japonais, chez qui l'on retrouve presque au même degré le goût des belles lignes droites, lancées du bout du pinceau comme une flèche rapide, le jeu raffiné et presque abstrait des traits minutieusement parallèles, unis aux souples inflexions du curviligne.

Pour quelle raison un musée céramique bien composé a-t-il besoin d'un nombre très considérable de spécimens? J'ai dit que le Louvre contenait plus de six mille poteries. Dans ce nombre n'y a-t-il pas des *doubles* à éliminer, puis des produits inférieurs, qui font tort aux pièces véritablement remarquables et artistiques ? La réponse est facile à faire.

Premièrement, *il n'y a pas de doubles*. Deux vases peuvent se ressembler de forme, être même tout pareils, étant façonnés par la même main. Mais on ne trouvera jamais deux images, deux dessins identiques. On peut voir au Louvre, dans la salle des Vases à figures rouges trouvés en Italie (Salle H), une paire de cratères sortis du même atelier et fabriqués pour se faire pen-

dant, fait déjà très rare et anormal dans les habitudes grecques. Mais ces deux vases, en apparence si semblables et décorés tous deux du même sujet dionysiaque, n'ont pas, en réalité, deux traits mathématiquement semblables. Jamais un Grec ne s'est servi d'un poncif ou n'a reporté exactement, à l'aide de la règle et du compas, un sujet pris sur un autre vase. Il a pu s'en inspirer librement, traiter le même sujet; mais la copie, entendue au sens servile et moderne du mot, est absolument étrangère à l'esprit antique. Cette considération seule éclaire d'un jour bien vif les conditions dans lesquelles s'exerçait l'industrie des Grecs et atteste chez la masse du peuple un sens artistique, une indépendance que nous voudrions bien inculper à nos artisans contemporains. A cet égard, la multiplicité des exemplaires est une démontration indispensable. On y trouve des gaucheries, des négligences, même des fautes et des laideurs; on n'y rencontre pas de répétitions mécaniques. Premier point très important à établir dans l'histoire de l'art antique, comparé à l'art moderne.

Dans l'ornementation seule, que de choses intéressantes et précieuses pour des yeux qui savent voir! Que de services rendraient à notre art industriel, si l'on savait en user, ces combinaisons gracieuses de lignes et de végétaux, ces guirlandes de fleurs épanouies et de boutons, ces entrelacs, ces palmettes et ces rinceaux qui soulignent ou entourent de leurs capricieuses volutes les compositions elles-mêmes et leur forment comme une couronne fleurie! Quel moyen plus pratique et plus simple de rajeunir les formes décoratives dont les corniches, les tentures et les plafonds de nos habitations sont pleins et qui tombent si facilement dans une banale uniformité?

Ajoutons que ce support, ce cadre, qui est la poterie, est par lui-même fort important, et qu'il fait partie

intégrante de l'œuvre d'art. Les dédains actuels à ce sujet auraient beaucoup étonné les Grecs qui attachaient autant d'importance au façonnage du vase qu'à la manière de le décorer. Nous connaissons beaucoup de signatures d'artistes où le potier lui-même se nomme à côté du peintre. Nous avons même des poteries signées qui ne portent aucun sujet peint; par conséquent, aux yeux de l'auteur, tout le mérite était dans l'élégance de la forme, dans la réussite de la cuisson, dans l'éclat du vernis. Plût au ciel que les céramistes contemporains eussent apprécié le prix que les Grecs attachaient à la technique des formes, qu'ils eussent compris l'enseignement pratique contenu dans les vitrines du Louvre! Nous n'aurions pas le déplaisir de voir s'étaler dans nos plus belles manufactures, sous le nom de vases antiques, les copies abâtardies des formes déjà lourdes qu'ont produites les fabriques italiotes à l'époque de la décadence. Une amphore de Nicosthènes (Salle F), une coupe d'Euphronios (Salle G) offrent à l'œil d'un amateur des régals tout aussi délicats qu'un beau grès flamand ou un flambé japonais. Comme l'histoire du dessin, l'histoire des formes est encore à écrire et serait digne de tenter la plume d'un homme qui saurait voir et comprendre. La plupart des grands musées d'Allemagne et d'Angleterre ont fondé tout leur classement de vases antiques sur la différence des formes et ont ainsi démontré les transformations continuelles qu'elles subissaient à travers les âges. Second point à établir pour l'utilité des spécimens céramiques, même quand ils sont privés de tout décor.

On sera donc amené, si l'on veut être juste, à concéder à un musée le droit de rassembler des spécimens de formes, comme des spécimens de dessins, et par là le nombre des objets à exposer s'accroît considérablement. Mais, dira-t-on, n'y aurait-il pas encore, après cela, bon nombre de poteries qui, n'ayant à se réclamer

d'aucune de ces qualités, ni du dessin, ni de la forme, pourraient sans préjudice être écartées? Ici les raisons à faire valoir sont multiples.

En effet, je n'ai pas encore touché à tout un ordre de travaux qui, sorti de la céramographie, a déjà produit un bagage considérable de livres. Comme les tableaux, comme les estampes modernes, *les peintures de vases grecs ne sont pas seulement des œuvres d'art, mais aussi des documents historiques.* Là où l'intérêt esthétique s'arrête, la science du passé persiste à faire valoir ses droits. Plus d'un dessin mal venu, négligé, de piteuse apparence, arrêtera longuement le savant qui y découvre un renseignement nouveau sur le costume, sur les mœurs, sur la mythologie; plus d'une poterie, toute semblable d'aspect à une marmite de l'usage le plus commun, recèle sur ses flancs quelque inscription grecque ou étrusque qui vient s'ajouter au recueil des textes anciens soigneusement classés dans les *Corpus.* Un grand musée, qui veut être un champ d'étude ouvert à tous, doit naturellement se préoccuper de cette face importante de la question, et c'est pourquoi l'on met parfois en bonne place des objets que le public trouve laids. Pour n'en citer qu'un exemple, je signalerai, dans la Salle D, une collection de grandes et de petites amphores, ornées de quelques cercles bruns et tout à fait dépourvues de charme esthétique. Que de gens, en passant devant elles, se sont demandé pourquoi le Louvre faisait tant d'honneur à des pots si vulgaires? Mais les savants qui s'occupent d'épigraphie sont moins dédaigneux, car de ces poteries, les unes portent des inscriptions en alphabet ionien remontant au moins au VIe siècle, les autres des inscriptions en caractères étrusques. Or l'épigraphie ionienne de cette époque n'est connue que par de fort rares exemplaires; la langue étrusque est encore indéchiffrable et exerce

depuis plus d'un siècle la sagacité des chercheurs. Voilà des circonstances qui transforment ces humbles pots en documents scientifiques importants, et leur place est bien dans un musée, à portée des travailleurs.

Ceux qui par profession ont l'habitude de feuilleter les ouvrages relatifs à l'antiquité savent tout ce qu'on a tiré depuis vingt ou trente ans des vases peints, quelle mine inépuisable ils ont été pour les historiens de la vie antique. Prenez la série déjà nombreuse des manuels allemands, les *Bilderatlas* de Müller-Wieseler, Overbeck, Schreiber, Engelmann; prenez les *Denkmæler* actuellement terminés de Baumeister ou le *Dictionnaire des Antiquités*, en cours de publication, de M. Saglio; vous serez surpris du nombre considérable de références et de vignettes qui attestent les emprunts faits à la céramique. Gerhard, le grand promoteur des études céramographiques en Allemagne, avait raison quand, en 1831, dans son Rapport sur les découvertes des premières nécropoles italiennes, il écrivait, avec un enthousiasme presque lyrique :

« Voici que sort de terre une source d'érudition intarissable, dont les jardins des philologues eux-mêmes ressentiront la bienfaisante fraîcheur; voici l'occasion d'un magnifique progrès pour la connaissance de l'art, de l'antiquité et de l'histoire; nous allons avoir sous les yeux les dieux et les hommes d'autrefois, tout le culte religieux, toute la mythologie, les fêtes publiques, les exercices des jeunes gens, les cérémonies des mariages, etc. »

L'avenir n'a pas trompé ces pronostics. Aujourd'hui, après soixante ans écoulés, nous pouvons juger du résultat et affirmer qu'en effet l'imagerie des vases peints a renouvelé de fond en comble les notions sur la vie des anciens, tantôt confirmant les textes des auteurs, tantôt éclairant leurs obscurités, y ajoutant aussi un grand nombre de renseignements inédits. On comprendra

aisément que dans cet ordre d'idées la beauté ou l'élégance d'un vase importent peu. Si nous avons à rechercher quelles formes avaient les éventails chez les Grecs, quels étaient les instruments de musique en usage, quels différents types de navires on a employés, quels accessoires on apportait dans les mariages et dans les funérailles, comment étaient faits le ceste ou les haltères d'un athlète, à quoi jouaient les petits enfants, etc., il est clair que les peintures les moins gracieuses peuvent être les plus utiles, si elles apportent le renseignement cherché. Je citerai encore ici un exemple, en l'empruntant comme les autres à la collection du Louvre : il y a dans la salle des Vases italiotes de la décadence (Salle K) une petite amphore portant sur une face une tête de femme d'un style très commun. Personne ne fait attention à un objet d'apparence aussi médiocre. Or l'autre face représente un détail à peu près unique dans les monuments de l'antiquité : c'est l'image d'un satyre à jambe de bois (cf. Longpérier dans la *Revue archéolog.*, 1866, XIII, p. 151). Ce curieux sujet prouve l'existence des opérations chirurgicales compliquées dès le IVe ou le IIIe siècle avant notre ère, et il apporte par conséquent un document important à l'histoire de la médecine.

Il serait trop long d'énumérer en détail les progrès réalisés dans la connaissance de l'antiquité à l'aide des vases peints. Il suffira de renvoyer à quelques ouvrages spéciaux pris entre beaucoup. Voulez-vous savoir ce que l'étude de l'enfance, de l'instruction chez les Grecs doit à l'exploitation de ce nouveau domaine? Lisez le livre de M. Paul Girard sur l'*Education athénienne au* Ve *et au* IVe *siècle*, 2e édit., 1891. Etes-vous curieux des questions de costume antique, du port des vêtements, des modes de toilette? Adressez-vous aux deux dissertations de M. Bœhlau et de M. Studniczka (*Quæst. de re vestiaria Græcorum*, 1884; *Beiträge zur Geschichte der altgriech. Tracht*, 1886), qui appuient leurs démonstra-

tions presque uniquement sur des peintures de vases. Désirez-vous connaître l'outillage des industriels, apprendre comment on travaillait à Athènes chez un boulanger, un tisserand, un cordonnier, chez le fabricant de vases lui-même, comment on coulait et on fondait une statue de bronze, comment on peignait les stèles de marbre? Prenez les volumes de M. Hugo Blümner sur les métiers et industries des Grecs et des Romains (*Gewerbe und Künste bei Griech. und Röm.*, 1875-1886). Partout vous constaterez que les scènes décorant les vases éclairent à chaque pas les descriptions et les définitions des auteurs anciens.

Élevons-nous encore d'un degré, car il ne faut pas croire que cette instructive imagerie se borne aux menus faits de la vie réelle. Ouvrons un livre de mythologie comme celui de M. Decharme (*Mythologie de la Grèce antique*, 2e édit., 1886) ou un dictionnaire comme celui de M. Roscher (*Ausführliches Lexikon der griech. und rœmisch. Mythologie*, 1884-1893). Quels monuments mieux que les peintures de vases aident à commenter et à expliquer les légendes sacrées, à faire voir les variations d'un type divin à travers les âges? Que de monographies sur la légende des Amazones, sur le nocher Charon, sur les travaux d'Hercule, sur les représentations très diverses de Bacchus ou de Mercure seraient privées des trois quarts de leurs informations sans le secours des vases grecs!

M. Carl Robert (*Bild und Lied*, 1881, p. 13) a développé avec beaucoup de raison cette idée qu'en Grèce la religion n'a jamais eu d'unité. Chaque race avait apporté avec elle ses cultes particuliers, sa mythologie, et la fusion ne s'est jamais opérée complètement entre ces éléments disparates. Jusqu'à la fin, la grande séparation des races dorienne et ionienne a fait sentir son influence dans les choses religieuses. La Grèce n'a

pas eu d'Église, mais plusieurs chapelles où chaque secte conservait son attachement à certains dieux et à certains rites. Surtout au début de l'organisation sociale des Grecs, ces dissidences furent profondes : il y avait une religion corinthienne, une religion attique, une religion béotienne. Or, la céramique est le miroir fidèle de ces divergences. Il suffit de jeter les yeux sur les vases corinthiens (Salle E), tout remplis de génies fantastiques, de démons ailés, pour comprendre quelle impression vive avaient faite sur les Corinthiens les religions orientales, combien ils s'étaient imprégnés de l'esprit mystique et imaginatif de ces vieilles mythologies. Les curieux vases du Kabirion (Salle L), si étranges et si hideux qu'ils soient, font connaître le caractère tout particulier de la religion béotienne et nous permettent de lever un coin du voile jeté sur les obscurs mystères de la Grèce (*Ath. Mittheilungen*, 1888, pl. 9 à 12). A voir les vases attiques (Salles F, G, L), on sent une religion qui place surtout son action dans l'amour de la cité, dans le culte des héros dévoués au bien du pays, dans l'adoration des phénomènes simples et bienfaisants de la nature; c'est une Bible illustrée dont la naissance de Minerve, les exploits de Thésée et d'Hercule, les aventures de Triptolème protégé par Déméter et Coré remplissent toutes les pages. Ainsi la localisation des idées religieuses en Grèce, ce phénomène qu'il faut surprendre et deviner à travers les textes multiples, où les époques et les régions sont confondues, se dégage nettement et spontanément des études céramiques. Le langage des objets est parfois plus clair que celui des mots; on peut dire aujourd'hui que l'Angleterre et l'Espagne sont toutes deux chrétiennes; mais il suffit d'avoir visité un temple luthérien et une église castillane pour être frappé des divergences qui se cachent sous cette apparente unité.

Entrons maintenant dans le domaine de la philologie pure. Qu'est-ce que l'épigraphie a glané sur ce terrain

nouveau ? Elle serait bien ingrate d'en médire, car c'est là qu'elle a fait une de ses plus belles récoltes. Elle y a recueilli une foule de documents importants pour l'histoire des alphabets. Lisez l'ouvrage classique en cette matière, les *Studien* de M. Kirchhoff; vous y verrez que les alphabets de Corinthe, de Chalcis, de Cumes sont débrouillés et éclaircis surtout au moyen de documents céramiques, que les alphabets des langues encore inexpliquées de l'Italie centrale, étrusques, ombriens, osques, etc., ont été fournis par des poteries. La plus ancienne inscription attique se lit sur un vase du Dipylon (*Ath. Mitth.*, 1893, p. 225). C'est encore au moyen des vases que M. Kœhler a démontré l'introduction des lettres ioniennes dans l'écriture courante des Attiques, dès le milieu du ve siècle (*id.*, 1885, p. 378), bien avant que la réforme opérée sous l'archontat d'Euclide eût donné force de loi à cette modification dans les documents officiels.

L'histoire de la littérature grecque n'a-t-elle pas été appelée aussi à puiser largement dans ce trésor ouvert à tous? Je ne crois pas qu'on puisse actuellement écrire sur la poésie homérique sans avoir au moins pris une idée de ce qu'était la civilisation de ce temps au moyen du livre de M. Helbig (*Das homerische Epos*, 2e édit., 1888; l'*Épopée homérique*, traduct. française de M. Trawinski, 1894), qui a mis à contribution les grandes trouvailles de Troie et de Mycènes, en y adjoignant toute la céramique archaïque, pour reconstituer le tableau exact de l'empire achéen. On se tromperait gravement en pensant que tout se borne à des renseignements sur de menus détails matériels. Que nous importe, dira-t-on, de savoir si Achille avait un casque à nasal ou si Hélène a porté des colliers à longues pendeloques? Rien n'importe, en effet, dans une si mince particularité; mais tout importe dans la physionomie d'ensemble que la masse des petits faits concourt à produire. Les

héros d'Homère sortent de là singulièrement vivants et imposants. Ils nous apparaissent comme de magnifiques barbares, vêtus fastueusement, aimant l'or et les bijoux comme les grandes tueries, de mœurs simples au milieu de leur luxe, mêlant la noblesse des manières et un certain raffinement de politesse aux pratiques les plus sauvages. Leurs paroles, dans les chants du poète, prennent un accent extraordinaire de vérité, maintenant que nous les voyons en pied et que ce n'est plus seulement le conteur qui nous les décrit. Surtout chez les Grecs le costume est tellement en harmonie avec le caractère des personnages qu'on ne peut pas perdre à les connaître matériellement. Depuis que nous nous représentons Agamemnon presque aussi nettement que Charlemagne, il semble que tout s'illumine dans la littérature où il est question de lui, et quand nous lisons le drame d'Eschyle, nous voyons se dresser sous nos yeux, derrière la figure du roi des rois, le décor admirable de Mycènes et d'Argos avec la Porte des Lions dans le fond.

« Aujourd'hui », dit M. Helbig, « nous voyons les personnages de l'épopée sous un aspect très particulier qui n'a rien de commun avec les idées généralement admises. Un homme de notre temps, lisant l'épisode célèbre où Hélène s'avance sur les murailles de la ville vers les vieillards troyens, se représentera à peu près cette scène d'après la frise du Parthénon, avec une grande simplicité dans les costumes et dans les parures. Tel n'était point le tableau qui se déroulait devant l'imagination du poète : il voyait, lui, Priam et les vieillards vêtus de longues tuniques de lin et de manteaux rouges, ornés de beaux dessins, se détachant vigoureusement sur le fond blanc comme neige des vêtements de dessous. Sur le manteau du roi se développe une ornementation figurée, quelque chose comme une bataille... Le visage est encadré d'une barbe en pointe ; la lèvre supérieure est rasée ; de chaque côté des joues pendent des

boucles de cheveux, peut-être maintenues par des spirales d'or. »

« De même, la figure d'Hélène ne correspond guère au type classique : le corps puissant est habillé d'un péplos bigarré, richement orné, imprégné d'un parfum pénétrant, bien serré à la taille; tendus sur les épaules, les bords supérieurs du vêtement retombent sur le sein où ils sont attachés de chaque côté avec une agrafe d'or. Sur le buste s'étale le *hormos* dont l'ambre rouge sombre produit avec l'or des parties constitutives du costume un vigoureux contraste de couleur. La chevelure est disposée en nattes artificielles. La tête est peut-être surmontée d'un bonnet haut et raide, serré au milieu par un bourrelet de couleur, pendant que sur le devant brille l'*ampyx* d'or. Le voile, partant de la coiffe ou du crâne, couvre les épaules et le dos; fait de toile d'une blancheur éclatante, il est comme une douce apparition pour les yeux au milieu du chatoiement des couleurs et du miroitement des métaux qui dominent sur le devant du péplos. Partout des formes conventionnelles et une magnificence qui rappelle l'Orient; nulle part cet abandon plein de dignité et cette harmonie si simple qui caractérisent le véritable hellénisme. »

Je note encore, dans le livre de M. Helbig, une idée fine dont les lecteurs d'Homère peuvent faire leur profit. C'est qu'au fond, la civilisation homérique n'est pas simple. On nous a bercés au collège avec des paroles d'admiration lyrique sur la naïveté et la bonhomie du vieux poète ionien. Il faut peut-être changer d'avis à cet égard. Nous savons maintenant que cette aube de la littérature se place, en réalité, à la fin d'un grand empire, que ces princes achéens qui vont guerroyer en Asie ont derrière eux une longue suite d'ancêtres, que depuis longtemps la Grèce se remuait et s'éveillait au contact des civilisations orientales. Cette prétendue naïveté est la simplicité rude des mœurs à un âge très

ancien, mais il y a déjà des conventions sociales, une sorte d'étiquette et des lois de courtoisie imposées aux hommes de bonne naissance. Les longs discours des héros d'Homère en sont la preuve. Ils savent manier la parole et ils en sont fiers. Rien n'est moins naturel ni moins primesautier, en somme, que leurs façons de converser, que leurs apostrophes longuement méditées en pleine bataille; ce sont façons de grands seigneurs qui savent ce qu'ils doivent à leur rang. Je rappellerai que déjà M. Dumont, en étudiant le style mycénien sur les poteries, y avait trouvé un art à quelques égards vieilli (*Céram.*, I, p. 52), mot qui put sembler paradoxal, appliqué aux produits d'une époque si reculée. Rien n'était plus vrai pourtant que cette observation, et les études de M. Helbig sur la civilisation et la langue homérique viennent en confirmer la justesse.

Après l'épopée, la poésie lyrique et le drame. La vieille céramique du VIe siècle (Salle E) semble bavarder, à grand renfort d'acteurs et d'accessoires, sur le ton des héros d'Homère, cherchant à n'omettre aucun détail, entourant les personnages principaux de leurs parents, comme pour rappeler toute leur histoire et leur généalogie (Carl Robert, *Bild und Lied*, 1881). Puis, sous l'influence du drame naissant, la composition se fait plus nerveuse et plus serrée : le nombre des acteurs diminue, se réduit à l'essentiel, à deux ou trois. Le rôle du chœur et des messagers est visiblement indiqué dans des scènes comme l'Enlèvement de Thétis où un personnage accourt tout effrayé et raconte l'événement à ceux qui n'y assistaient point. La trilogie a peut-être aussi sa part d'influence sur la division en trois sujets qui devient fréquente dans la fabrication des belles coupes à figures rouges (Salle G). Les poésies lyriques de Stésichore et d'Ibycos, les drames d'Eschyle sont la source probable où les céramistes puisent leur inspiration. Des noms nouveaux, des épisodes inattendus se greffent sur

les scènes les plus connues de l'épopée cyclique; ils prouvent que les textes nous conservent seulement une partie des traditions courantes au VIe et au Ve siècle et que les fabricants attiques disposaient d'un fonds de légendes beaucoup plus riche et plus varié que le nôtre. Ces vases apportent donc de précieux éléments d'enquête à l'étude des poèmes grecs aujourd'hui perdus.

Enfin, quand on arrive au IVe siècle, on se trouve en présence de poteries qui, bien qu'elles appartiennent au style de décadence et aux fabriques provinciales de l'Italie méridionale, enrichissent l'histoire du théâtre de renseignements fort utiles. Les artistes dionysiaques, qui faisaient comme nos acteurs modernes des tournées à l'étranger et qui exportaient principalement le répertoire attique, ne furent nulle part plus fêtés et attirés qu'à Tarente. La vogue énorme dont jouissent les drames d'Euripide dans cette ville est attestée par de nombreuses peintures de vases, dues aux artistes tarentins qui reproduisent, non pas par une copie servile, mais, comme dans une sorte de résumé imagé, les inventions les plus pathétiques du célèbre dramaturge (Salle K). Nous y reconnaissons des drames venus jusqu'à nous, comme *Médée*, et même des épisodes empruntés à des pièces perdues, comme *Alcmène* et *Hypsipylé* (Vogel, *Scenen euripideischer Tragœdien in griech. Vas.*, 1886).

Nous devons à M. C. Robert (*Homerische Becher*, dans le 50e *Winckelmannsprogramm*, 1890) l'inventaire et la description d'une quinzaine de vases à reliefs, d'un style médiocre, qui datent du IIIe ou du IIe siècle avant notre ère. Ce sont de simples bols d'argile portant de petites figures estampées en relief et, détail plus instructif encore, des fragments de vers ou d'arguments expliquant le nom et la situation des personnages représentés (Salle L). On y trouve des scènes empruntées à l'*Iliade*, à l'*Odyssée*, à l'*Ethiopis* d'Arctinos, à la *Petite*

Iliade de Leschès, aux poèmes d'Hésiode, aux *Phéniciennes* et à l'*Œdipe* d'Euripide. Ce sont des abrégés de manuscrits sur argile. Rien ne prouve mieux combien des poteries qui payent peu de mine peuvent avoir, scientifiquement, une valeur inappréciable. Jamais un amateur d'art ne daignera s'arrêter devant elles; mais un linguiste passera des journées à les étudier et à les commenter.

Encore un pas et nous serons arrivés au point culminant de cette enquête rapide sur les résultats scientifiques de la céramographie. Je ne veux pas terminer sans dire un mot du résultat le plus merveilleux que la connaissance de l'antiquité doive à l'étude des poteries. Je dis merveilleux, parce que le constraste est plus complet encore entre la condition très humble des objets et l'importance des faits révélés par eux. Il ne s'agit plus, en effet, de vases ornés de sujets peints, de figures plus ou moins habilement dessinées : il s'agit de simples tessons que bien des gens verraient sans déplaisir jeter au coin de la borne. Ce sont des fragments recueillis à Mycènes, à Tirynthe, à Rhodes, en Crète, des vases garnis de cercles, de lacis, de zigzags, parfois de formes végétales bizarres qu'on dirait empruntées à la flore maritime plutôt qu'à la flore terrestre (Salle A). On n'y voit point encore apparaître d'animaux ni de silhouettes humaines; c'est de la poterie presque sauvage. C'est pourtant avec ces modestes dessins qu'on résout actuellement les problèmes les plus obscurs de l'histoire grecque primitive ; c'est grâce à eux qu'on peut établir les rapports des peuplades grecques entre elles, retrouver la chronologie des cités disparues dans une période antérieure à tout document littéraire, antérieure même à l'usage de l'écriture dans le bassin méditerranéen. Ce décor linéaire et végétal, dit *mycénien*, constitue, en effet, un style à part dans l'en-

semble des céramiques connues. Partout où il se trouve, on peut affirmer qu'une même civilisation a régné. S'il est dû à des fabriques locales, disséminées sur l'étendue de la Grèce, des Cyclades et de la côte d'Asie, il faut croire que ces fabriques avaient des relations entre elles ou qu'elles travaillaient d'après des modèles communs, puisqu'elles produisent des dessins identiques. Si un seul centre a exporté en masse cette céramique, il est clair aussi que la diffusion des produits suppose une race commerçante, voyageuse, cherchant sa clientèle dans ces régions. Quelle que soit la solution admise, nous sommes amenés à entrevoir par delà l'âge homérique, bien avant la légendaire guerre de Troie, une Grèce pourvue de fabriques actives, de navigateurs hardis, de comptoirs de commerce, en un mot une civilisation, et cela confirme les faits tout à l'heure rapportés d'après lesquels l'âge homérique aurait été, non pas le commencement, mais la fin d'un régime social.

On a pu même préciser davantage. Il y a quelques années, on a découvert des poteries de ce style en pleine Égypte, dans le Delta (*Journal of hellenic studies*, 1890, pl. 4) ; c'était déjà une orientation vers le foyer inconnu d'où vient le rayonnement qui se fait sentir jusque dans la Grèce barbare. Mais, de plus, on a eu la chance de constater que ces objets se trouvaient dans des couches profondes, mêlés à des antiquités de style égyptien, datant des XVIIIe et XIXe dynasties pharaoniques. Ainsi on tenait du même coup la clef du mystère et la date approximative des premières manifestations artistiques de la Grèce. Elles se placent vers le XVe siècle avant notre ère et, comme il était logique de le supposer, c'est avec l'Égypte, avec le plus grand et le plus proche foyer de civilisation, que se produit le contact le plus ancien que nous connaissions entre la Grèce et l'Orient. Ces vases à décor linéaire ont donc, si l'on me permet ce rappel d'une légende enfan-

tine, joué le rôle des petits cailloux blancs semés à travers le dédale des longues routes tortueuses : ils ont permis à cette partie de l'humanité dont nous sommes, aux races européennes, de retrouver leur chemin dans la nuit de l'histoire et de remonter jusqu'à leur foyer natal. Voilà pourquoi deux archéologues allemands, MM. Furtwængler et Lœschcke, n'ont pas dédaigné de consacrer plusieurs années de travail à recueillir dans tous les musées et à publier en fac-similé exact dans deux grands albums (*Mykenische Thongefæsse*, 1879; *Mykenische Vasen*, 1886) les plus petits spécimens de cette série. Voilà pourquoi nous devons leur donner une place dans nos collections, et l'on reconnaîtra qu'ils n'en sont pas indignes en dépit de leur apparence plus que modeste.

Les fouilles récemment reprises à Troie sous la direction de l'Institut allemand ont démontré une fois de plus l'importance qu'il convient d'attribuer à ces débris céramiques. Le docteur Schliemann avait cru trouver la Troie d'Homère à une très grande profondeur, dans la seconde des sept villes superposées qu'il a découvertes sur l'emplacement d'Ilion. Or, des tranchées plus étendues et des observations plus attentives ont prouvé que la célèbre cité devait être cherchée beaucoup plus près de la surface du sol actuel, dans la couche qui occupe le sixième rang à partir du bas. Dans cette couche on a rencontré de nombreuses poteries du style dit *mycénien*, tout à fait semblables à celles qu'ont fait connaître les fouilles d'Argos, de Tirynthe et de Mycènes. Nous tenons là une preuve palpable de la ressemblance des deux civilisations en Troade et en Grèce au temps d'Agamemnon. Un autre fait confirme cette manière de voir : les grands *tumuli*, qui bordent la côte troyenne et que la tradition regarde comme les restes des tombeaux élevés aux héros pendant la fameuse guerre, contiennent aussi des fragments

céramiques du même genre, c'est-à-dire du style *mycénien*. Ainsi, d'après ces faits, la sixième ville de Schliemann, les *tumuli* troyens et les monuments de Mycènes sont contemporains, et la véracité des récits homériques, comme celle des tragédies d'Eschyle, nous apparaît de plus en plus éclatante. M. Dœrpfeld, le directeur des fouilles, a annoncé avec quelque orgueil ce résultat scientifiquement acquis (*Ath. Mittheil.*, 1893, p. 202-203; *Troja 1893*, p. 61 et suiv.), et il en conclut que les cités placées en dessous de la Troie homérique sont naturellement beaucoup plus anciennes. La deuxième, que l'on regardait autrefois comme la cité de Priam, doit probablement être reculée comme date au delà de l'an 2000 avant notre ère. Quant à la première qui, avec sa céramique tout à fait grossière et ses outils de silex (Salle A), représente l'établissement d'une peuplade vivant dans des conditions voisines de l'état sauvage, elle se perd dans les brumes de l'âge préhistorique.

Ainsi l'horizon, du côté de la Grèce, s'enfonce de plus en plus dans un lointain qui atteint presque le recul prodigieux des antiquités égyptiennes et chaldéennes, et la lumière commence à inonder des espaces autrefois inaccessibles à l'historien. Il y a trente ans, on n'avait aucune idée de la Grèce avant l'an 1000. Il y a quinze ans, on avait déjà conquis cinq ou six siècles sur le passé. Aujourd'hui nous reportons de dix à quinze siècles en arrière les bornes du domaine qu'il nous est permis d'explorer. Il est indéniable que l'honneur de ces grandes découvertes revient surtout à la céramographie.

II

Comment s'est constituée la science céramographique.

Livres a consulter. — Lenormant et de Witte, *Élite des mon. céramogr.*, Introduction des t. I et II; — O. Jahn, Préface du *Catalogue des Vases* de Munich; — Birch, *Ancient pottery*, 2e édit.; — de Witte, *Études sur les vases peints* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1862 à 1865); — Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, II, p. 3-77.

Les premières études sur les vases peints datent de la fin du XVIIe siècle. La plus ancienne dissertation sur la matière est celle de La Chausse (1690), insérée dans le *Thesaurus* de Grævius. Le plus ancien catalogue de vases est celui de Beger (1708), qui publia le Cabinet d'antiquités de l'Électeur de Brandebourg. On peut considérer sous trois aspects les discussions auxquelles ont donné lieu ces antiquités depuis cette époque jusqu'à nos jours : 1° Où ont été fabriqués ces vases? 2° Comment doit-on interpréter les sujets qui les décorent? 3° Comment établir la chronologie des produits?

I. Centres de fabrication. — Les premiers vases connus venaient d'Étrurie; on en conclut qu'ils avaient été fabriqués par les Étrusques. Ce fut l'opinion de Montfaucon, Buonarota, Gori, Guarnacci, Passeri, Caylus (1719-1752). Le terme de « vase étrusque » passa dans la langue et une grande partie du public continue à s'en servir aujourd'hui, bien que l'impropriété en soit démontrée depuis un siècle environ. Winckelmann,

le premier (1763), eut le sentiment très net que tout dans ces produits attestait une origine hellénique; il proposait de les appeler italo-grecs ou gréco-siciliens, pensant qu'il fallait chercher le centre de cette fabrication dans la Grande-Grèce plutôt qu'en Étrurie. Lanzi (1806) précisa la théorie dans un opuscule. D'Hancarville, Italinsky, Bœttiger, Millin, Millingen, de La Borde (1791-1813) se rangèrent à la même opinion. On cherchait à préciser les centres de fabrique; on indiquait Nola, Locres, Agrigente comme les plus importants; d'autre part, des renseignements de plus en plus nombreux attestaient la présence d'antiquités du même genre en Grèce, principalement à Corinthe et en Attique.

En 1828, la grande découverte de la nécropole de Vulci, d'où sortirent par milliers des vases du plus beau style, faillit amener un retour offensif de l' « étruscomanie ». Mais, malgré les rêveries de Lucien Bonaparte, prince de Canino, malgré les argumentations plus patriotiques que savantes d'Amatis et de Fea (ce dernier expliquait la présence des vases peints en Grèce par une importation venue d'Étrurie), la cause restait entendue pour la majorité des savants. Restait à savoir quelle part on ferait à la Grèce elle-même dans cette production céramique. Etait-il suffisant d'imaginer des colons grecs établis en Italie et y installant des ateliers? Ou bien devait-on croire à une exportation des vases fabriqués en Grèce même? Une opinion intermédiaire s'établit, suivant laquelle il aurait existé en Étrurie, à Vulci et ailleurs, dans l'Italie centrale comme dans l'Italie méridionale, un certain nombre de fabriques locales exploitées par des Grecs, soumises à l'influence directe d'Athènes et recevant à l'occasion des modèles de la métropole. Ce fut le système préconisé par Gerhard, Welcker, le duc de Luynes, Ch. Lenormant (1830-1844). Mais, à côté, une école plus hardie se formait,

indiquant la Grèce, et en particulier l'Attique, comme le point de départ de ce flux immense qui jetait des poteries peintes sur les points les plus divers du monde entier. Dès cette époque, des intransigeants comme Kramer (1837) proposèrent de considérer la fabrique athénienne comme l'origine à peu près unique des vases peints connus, sauf pour l'époque de décadence. O. Müller, plus réservé, parlait seulement d'attribuer à l'Attique beaucoup des vases trouvés à Vulci. Raoul-Rochette, s'arrêtant à mi-chemin et n'osant aller jusqu'à la Grèce, proposait de placer en Sicile le centre importateur. En 1854, O. Jahn résumait le débat dans la préface du *Catalogue de Munich* et se prononçait nettement pour l'origine commune et grecque, principalement attique, de l'ensemble des vases peints, admettant seulement une fabrication spéciale en Lucanie, en Apulie et en Étrurie pour les types de décadence. Bien que cet avis ait prévalu auprès de la majorité des archéologues, on ne peut pas dire qu'il ne rencontre plus de contradicteurs. De Witte a cherché jusqu'à la fin à concilier la théorie des fabriques locales avec celle des produits grecs importés (*Études*, p. 25), et Albert Dumont partageait cette idée (*Céramiques*, II, p. 21-22). En 1879, F. Lenormant protestait encore avec énergie contre la thèse d'O. Jahn (*Gazette arch.*, 1879, p. 113). Je dois dire qu'au contraire, pour ma part, je considère cette théorie comme exacte, et c'est, je crois, l'avis de tous les archéologues de ma génération.

En tout cas, ce qui reste acquis à la science, c'est l'importation, en nombre considérable, des vases grecs en Italie. Une démonstration irréfutable en a été faite par A. Dumont, quand il a montré que beaucoup de signatures d'artistes se retrouvent les mêmes sur des vases découverts en Grèce et sur des vases découverts en Italie. Nous en donnerons une autre preuve en étudiant les vases de Cyrénaïque et de Crimée (Salle M) dont la na-

ture identique ne peut s'expliquer que par un point de départ commun, et, pour certaines raisons historiques, ce point de départ est évidemment l'Attique. On trouve dans tous les coins du monde ancien des vases grecs, sortis de la fabrique athénienne, comme on voit aujourd'hui, disséminés à Londres, à Paris, à Berlin et à New-York, des poteries ou des bronzes japonais fabriqués dans le même atelier de Kioto. Toutefois, on pourra toujours discuter la question des imitations locales, car a-t-on le droit d'affirmer que jamais un Grec de Cumes ou de Syracuse n'a établi sur les lieux une fabrique de vases, semblables à ceux de la métropole? Nous n'en savons rien. Nous pouvons seulement croire que ces imitations, si elles existent, doivent se reconnaître à certains caractères techniques. Tout le monde admet l'existence de ces imitations dans les produits italiotes de la décadence (Salle K); quelques séries archaïques (Salle E) en offrent sans doute aussi des exemples. Mais il paraît probable que pendant la floraison triomphante de la fabrication attique, depuis la seconde moitié du VIe siècle jusqu'à la fin du Ve, toute imitation locale fut rendue inutile en Italie par l'abondance et la qualité des produits importés.

Actuellement, la discussion a changé de terrain. Depuis les travaux de MM. Heydemann, Benndorf et Dumont (1870-1873), qui ont renouvelé l'effort plus ancien et isolé de Stackelberg (1837) s'appliquant à la recherche des produits céramiques issus de la Grèce même, depuis les fouilles qui dans les vingt dernières années ont permis de faire sur le sol grec une récolte presque aussi abondante que dans les nécropoles d'Italie, c'est du côté des fabriques helléniques que l'attention s'est tournée. A quels centres convient-il d'attribuer tel ou tel groupe de vases? Quelle créance doit-on attribuer aux dénominations de vases rhodiens, cyrénéens, corinthiens, chalcidiens, béotiens? On verra au cours de ce

catalogue qu'une foule de problèmes se posent à ce sujet. Il appartient à la science de l'avenir de les élucider et il est probable que les recherches de plus en plus nombreuses dans les pays grecs réussiront à débarrasser un jour l'archéologie de ces incertitudes, comme nous sommes délivrés aujourd'hui de la discussion sur les prétendues fabriques de Locres et de Nola.

Pour distinguer les différentes catégories de vases, on se guide surtout d'après les formes et les ornements. Mais si ces indications sont précieuses pour établir des groupements logiques, elles ne permettent cependant pas de déterminer avec précision le lieu même de la fabrication. La couleur de l'argile peut servir parfois à reconnaître une fabrique quand la matière première a été puisée dans un gisement particulier (vases chypriotes, corinthiens, attiques, étrusques). Dans certains cas l'analyse microscopique de l'épiderme des vases a donné de bons résultats (vases de Santorin, Salle A). Mais, en général, l'argile employée par les céramistes se rencontre la même dans beaucoup de régions très différentes; la même argile prend des tons différents suivant les degrés de cuisson au four, etc.; aussi faut-il user avec précaution de ce critérium. Une donnée beaucoup plus sûre est fournie par les inscriptions; chaque région grecque a eu son alphabet particulier, et il est aisé de déterminer, quand les peintures sont accompagnées d'inscriptions, si le vase appartient à la fabrique corinthienne, chalcidienne ou attique (Salles E, F). Malheureusement ce précieux élément d'enquête fait souvent défaut; c'est pourquoi l'attribution d'un vase à une fabrique spéciale reste dans beaucoup de cas un problème délicat à résoudre. Il faut alors faire intervenir, non pas un élément, mais plusieurs; il faut examiner si l'argile, si la forme, si les ornements, si le style des personnages répondent aux caractères d'une fabrique connue.

II. Interprétation des sujets. — Les archéologues ont mis plus d'un siècle à s'entendre sur la véritable origine des vases appelés primitivement étrusques ; ils n'ont pas moins longtemps hésité sur la signification des peintures que portent ces poteries. Les circonstances matérielles des découvertes furent encore une source naturelle d'erreurs qui devinrent très préjudiciables aux progrès de la science céramographique et dont le mauvais effet dure encore. Comme tous les vases étaient trouvés dans des tombeaux, on s'ingénia à chercher le rapport qui pouvait exister entre les morts et ces objets. On compte, au début, trois genres d'explications également fausses : 1° Les vases peints font allusion à la vie du défunt et en retracent par des images plus ou moins allégoriques les événements typiques, jeux de l'enfance, exercices gymniques de l'adolescence, cérémonies religieuses, invocations aux divinités préférées, mariage, mort. Ces vases offerts en cadeau ou achetés par la personne elle-même, placés sur des tables ou dans des niches de ses appartements, ont marqué les différentes phases de son existence et, déposés dans le tombeau, ils lui offrent comme l'image en raccourci de tout ce qu'elle a été sur la terre (Passeri, Millin, Lanzi, Visconti). 2° Les vases peints font allusion à des faits historiques, aux grands événements qui ont eu Rome et Athènes pour théâtre, aux personnages qui ont joué leur rôle dans cette histoire. Trois femmes causant représentent Véturie, mère de Coriolan, délibérant avec sa fille et sa belle-fille si elle se présentera devant son fils pour le fléchir ; trois hommes drapés au revers d'un vase représentent l'archonte-roi, l'archonte-éponyme et l'archonte-polémarque d'Athènes (Italinsky). 3° La décoration des vases peints est surtout empruntée à la symbolique des Mystères, et, dans le tombeau, elle est comme l'emblème de l'immortalité promise à l'homme vertueux. Données en présent aux

jeunes gens à mesure qu'ils parcouraient les différents degrés de l'initiation, gardées soigneusement dans quelque partie retirée de la maison, ces images reposaient ensuite près du mort comme la chose la plus précieuse qui pût lui appartenir, comme un secret qui devait être enseveli avec lui. Ces scènes sont énigmatiques pour nous parce qu'elles représentent les cérémonies en usage dans les Mystères; les accessoires qu'on voit aux mains des personnages ou qui sont semés dans le champ forment un langage conventionnel qui cachait aux yeux des profanes le sens profond et moral du tableau (Passeri, Millin, de La Borde, Christie, Böttiger, Creuzer, Lenormant, Biardot). Sur la même idée de sens caché et de rébus antique, Panofka a plus tard greffé une théorie relative aux signatures d'artistes, reconnaissables à certains détails de la composition, Hermaios se révélant par une figure d'Hermès, Douris par une Minerve armée de la lance (δόρυ), Exékias par six guerriers armés de lances (ἕξ, ἀκις), etc.

On peut dire que, lancée dans cette voie de fantaisies imaginatives, la science céramique allait à la dérive et semblait faite pour justifier les plaisanteries faciles que suggèrent aux ignorants les recherches archéologiques. Un vigoureux coup de barre fut donné encore par O. Jahn pour remettre les esprits dans la bonne voie. Dans sa préface au *Catalogue de Munich*, il repousse avec force tous ces systèmes en montrant qu'aucun d'eux n'a de fondement scientifique, et il pose les bases d'une interprétation rationnelle que la science contemporaine a adoptée en l'appuyant d'arguments nouveaux. En voici les éléments essentiels.

Puisque aucun auteur ancien n'a pris la peine de nous parler des vases peints et de nous expliquer quel en était l'usage, c'est à eux-mêmes qu'il faut nous adresser pour le savoir, en dehors de toute idée préconçue. Les peintures de vases comprennent deux grandes caté-

gories de sujets : les sujets mythiques et héroïques, les sujets familiers. Les deux côtés de la vie antique sont reproduits sous tous leurs aspects; aucun n'est développé à l'exclusion de l'autre. Dans les représentations familières, les artistes semblent éviter avec soin toute allusion à un fait particulier ou à un individu. Ce caractère d'idéalisme se conserve à toutes les époques avec une rigueur qui déconcerte parfois notre curiosité, mais qui montre l'art grec sous son vrai jour. Il n'y a nulle part de réalisme plus vivant ni plus hardi; mais ce réalisme naît tout entier de l'observation des formes, des attitudes, des incidents ordinaires de la vie, de l'étude de l'homme en général, jamais d'un homme en particulier. Que les vases aient été offerts souvent en cadeaux à l'occasion de mariages, qu'ils aient servi dans les cérémonies religieuses, dans les enterrements, qu'ils aient pris place sur les tables, dans les banquets, c'est ce que nous apprennent les peintures elles-mêmes. Mais nous n'avons aucune raison de les considérer comme des ustensiles réservés à une catégorie de personnes ou à des circonstances spéciales de la vie antique; l'usage en devait être général, très répandu et presque journalier. Il est probable que l'on attachait quelque prix à cette vaisselle décorée, comme aujourd'hui on a certains services de table plus riches que les autres; mais les réparations antiques que l'on constate sur un certain nombre de pièces et qui consistent en agrafes de bronze consolidant des parties cassées prouvent qu'un usage réel les exposait à des accidents auxquels on remédiait tant bien que mal. On ne doit pas non plus s'arrêter à l'idée de vases servant d'ornements dans les appartements, car la connaissance que nous avons actuellement du mobilier antique et de l'intérieur des maisons grecques exclut l'hypothèse de bibelots décoratifs analogues à ceux qui encombrent les habitations modernes. Comme les sujets eux-mêmes,

l'emploi de ces vases devait répondre aux deux éléments de la vie antique, vie religieuse et vie familière, qu'on sait avoir été intimement mêlées et confondues.

Il est d'ailleurs facile de distinguer dans l'ensemble quelles étaient les catégories de vases qui avaient une destination spéciale. En effet, dans ce cas, la forme et le sujet représenté indiquent l'intention du fabricant. Telles sont les amphores panathénaïques (Salle F) qui, données en prix dans les grandes fêtes athéniennes, contenaient l'huile sainte offerte au vainqueur; l'image de Minerve est presque toujours représentée sur une des faces dans une attitude et par un procédé technique de silhouette noire qui se sont conservés les mêmes depuis le VIe jusqu'au IVe siècle; une inscription donnant le nom de l'archonte en charge précise parfois la date du monument (Salle M); enfin le revers est réservé à la représentation du concours (course, pugilat, etc.) dans lequel l'athlète avait été proclamé vainqueur. Tels sont aussi les lécythes blancs polychromes (Salle L) qu'on plaçait remplis de parfums autour du lit du mort ou sur son tombeau : la couverte délicate, la couleur peu cuite, ne permettaient guère à ces produits de sortir de la région où ils étaient fabriqués; les scènes qui décorent les parois sont presque toujours d'ordre funéraire (exposition et transport du mort, offrandes au tombeau, Charon et Hermès psychopompe). Telles sont encore les amphores apuliennes et lucaniennes (Salle K) qui montrent les parents réunis autour de l'édicule funéraire où se tenait le défunt ou bien autour de la stèle de son tombeau. Mentionnons enfin les pyxis qui renfermaient les bijoux offerts aux jeunes fiancées, les loutrophores (Salle L) qui contenaient l'eau du bain nuptial, les aryballes et alabastres (Salle E) indispensables à tout athlète ou à tout éphèbe pour se frotter d'huile dans les palestres, les vases à rafraîchir comme le psykter, les petits lécythes à par-

fums (Salle F) qui servaient aux femmes pour leur toilette, etc., et l'on aura une idée de la destination toute pratique de certains vases, des « spécialités » que comprenait le grand ensemble de la fabrication céramique.

L'interprétation des sujets a été singulièrement éclaircie et simplifiée par ces éléments d'information. Elle ne consiste plus à deviner des rébus ; elle envisage la série entière des peintures de vases comme un immense album qui évoque toutes les formes de la vie antique dans ses manifestations les plus diverses.

III. Chronologie des vases. — C'est un des points les plus délicats de la science céramique, celui qui prête le plus aux discussions, et le dernier mot est loin d'être dit sur ce sujet. Gerhard admettait que les vases les plus anciens pouvaient remonter au IXe ou Xe siècle avant notre ère, que la floraison se plaçait au Ve et au IVe siècle, la décadence au IIe, et que probablement la fabrication cessait au Ier, entièrement supplantée par la métallurgie (cf. Birch, I, p. 222). Millingen divisait l'ensemble en trois périodes : ancien style de 700 à 450 ; beau style de 450 à 228 ; style récent de 228 à la Guerre Sociale ; disparition au Ier siècle av. J.-C., les villes grecques de l'Italie étant retombées dans la barbarie. Kramer distinguait aussi trois époques : style ancien de 577 à 457 ; style sévère de 457 à 417 ; beau style de 417 à 377 ; il ne donne pas d'indication pour les séries de décadence. De Witte a établi les éléments d'un groupement plus détaillé : 1° Vases de style primitif, remontant à dix et même douze ou treize siècles avant notre ère (Salle A). 2° Vases de style asiatique ou oriental, vases corinthiens, au VIIe siècle (Salle E). 3° Vases à figures noires aux VIe et V^{e} et même au IVe siècle avec affectation d'archaïsme (Salle F). 4° Vases à figures rouges aux Ve et IVe siècles (Salle G). 5° Vases à fond blanc, même époque (Salle L). 6° Vases à dorure et rhy-

tons, IVe siècle (Salle H). 7° Vases à couverte noire et à reliefs, IVe siècle (Salle H). 8° Vases de la décadence italiote, IIIe siècle (Salle K). 9° Vases noirs à ornements blancs, IIIe siècle (Salle K). La fabrique cesse au IIe siècle après l'interdiction des Bacchanales par le sénatus-consulte de 186 av. J.-C. On trouve encore des vases peints dans un tombeau daté de l'an 67, sans qu'on puisse dire si ce fait est dû à une persistance dans la fabrication ou à la conservation des vases dans une famille qui les aurait déposés plus tard dans une sépulture commune.

Cette dernière classification peut être acceptée dans l'ensemble, mais certains points, sujets à revision, sont actuellement à l'étude. On croit pouvoir placer la floraison de la céramique mycénienne entre le XVe et le XIIe siècle avant notre ère ; les fragments de Santorin seraient même plus anciens et atteindraient le XXe siècle. Certaines séries chypriotes, du style géométrique, sont placées par quelques archéologues avant l'an 2000. Les plus anciens spécimens de la Troade sont reculés jusqu'à l'an 3000 et même au delà. La naissance du système à figures rouges est, depuis les dernières fouilles de l'Acropole d'Athènes, reportée vers la fin du VIe siècle. On tend aussi à remonter la date des vases de décadence italiote, à les placer au IVe siècle et à ne pas dépasser le IIIe comme limite de la fabrication des vases peints. Enfin il ne semble pas que l'interdiction des Bacchanales ait rien à faire avec la disparition d'une industrie qui s'est éteinte naturellement quand, à partir du IIIe siècle, la céramique à reliefs a pris définitivement le dessus et supplanté l'ancien procédé. Si ces conclusions ne sont pas acceptées de tous, elles représentent du moins l'opinion courante et trouveront, au fur et à mesure des découvertes, les raisons d'être confirmées ou modifiées. Rappelons seulement que pour dater un vase ou une série de vases, il faut tenir compte de trois éléments :

1° *Les circonstances de la découverte.* — Les observations des fouilleurs sont très utiles pour établir à quelle profondeur, en compagnie de quels objets les poteries peintes ont été trouvées. Plus d'une fois on a tiré des conclusions assez sûres de monnaies, d'inscriptions découvertes au même endroit. Ailleurs, il a suffi d'observer avec soin le contenu des tombeaux pour remarquer que dans telle période une catégorie de vases est tout à fait absente, qu'elle apparaît timidement dans la période suivante, puis qu'elle abonde dans une troisième couche, et ainsi de suite. On établit de cette façon des synchronismes qui sont de la plus haute importance pour déterminer, sinon la date exacte des objets, au moins l'époque relative des différents groupes d'antiquités. Pour cette raison, il est profondément regrettable que tant de fouilles soient faites sans aucun contrôle scientifique, par des paysans ou des marchands en quête d'objets à vendre, ou même que des explorateurs mieux instruits négligent de rédiger des procès-verbaux de fouilles détaillés. On ne saura jamais tout ce que la science a perdu dans ce gaspillage qui a épuisé toutes les nécropoles d'Italie et de Grèce sans aucun profit pour la connaissance exacte des provenances et des concomitances.

2° *La technique et le style.* — A défaut de renseignements sur la trouvaille, il faut s'en remettre à l'étude du vase lui-même ou du groupe de vases qu'on a sous les yeux. La forme est un précieux conducteur chronologique et, comme nous l'avons dit, certains musées font reposer tout leur classement sur les différences de formes, car il est reconnu que chaque type de vase, coupe, amphore, cratère, a subi à travers les siècles une série de transformations régulières et méthodiques qui dénoncent le style d'une époque, comme le galbe d'un chapiteau révèle à un architecte la date approximative d'un édifice. Un cratère de la décadence est

aussi différent qu'un cratère archaïque du type adopté au siècle de Périclès.

A la forme se joignent les détails de technique dans la couleur et dans le dessin. Chaque époque a eu sa manière de peindre sur l'argile, d'abord en noir simple, puis avec des retouches rouges ou blanches. A partir du VI[e] siècle seulement le blanc est employé à indiquer les chairs nues des femmes. Depuis les origines jusqu'à l'époque des Pisistratides, on a peint les figures et les ornements en silhouette noire sur le fond de terre ou sur un enduit préalablement appliqué à l'argile : c'est la grande catégorie des *vases à figures noires* (Salles A, E, F). A la fin du VI[e] siècle on retourne le procédé : les figures et les ornements sont réservés sur le fond d'argile avivé et lustré, tandis que le noir remplit tous les intervalles laissés libres entre ces figures ou ces ornements : c'est la grande catégorie des *vases à figures rouges* (Salles G, H, K). Les retouches de couleur, vives et nombreuses sur les vases à figures noires du VII[e] et du VI[e] siècle (Salles E, F), deviennent plus rares sur les vases à figures rouges de la fin du VI[e] siècle et de la première moitié du V[e] (Salle G). La polychromie renaît vers le milieu du V[e] siècle avec la fabrication des coupes à fond blanc et des lécythes funéraires ; elle admet des tons variés, rouge et même vermillon, bleu et vert, jaune et noir ; elle y joint parfois des applications de dorures (Salle L). Les retouches blanches sont semées avec prodigalité sur les vases de la fin du V[e] et du IV[e] siècle (Salle H). Les fabriques italiotes les emploient aussi avec prédilection et y joignent parfois du jaune orangé, du rouge vineux (Salle K). On peut donc dire que le coloris d'un vase dénonce à la fois à quelle fabrique et à quelle époque il appartient.

A plus forte raison est-il facile de reconnaître la date d'après le style et les procédés techniques du dessin. Les plus anciens peintres représentent la figure par

un simple contour grossièrement tracé, puis par une silhouette opaque dans laquelle on voit bientôt certaines parties s'éclaircir et laisser apercevoir l'œil, les cheveux, le vêtement (Salle A). On invente vers le VIIe siècle le trait incisé pour indiquer dans la masse opaque les détails expressifs (vases corinthiens) ; on arrive au même résultat par un trait réservé sur le fond d'argile (rhodiens) ou par une ligne tracée en blanc (ioniens) par dessus le noir (Salles A, E). Le trait incisé domine et annule tous les autres procédés chez les Attiques du VIe siècle (Salle F). La révolution de la technique à figures rouges fait abandonner peu à peu le burin, et le pinceau est bientôt seul chargé de rendre toutes les finesses de la musculature, ou du vêtement, ou de la draperie (Salle G). Le dessin, jusqu'alors raide et sec, gagne rapidement en souplesse. Les premiers vases à figures rouges conservent cependant un certain archaïsme qu'on appelle le « style sévère ». Le dessin s'émancipe définitivement dans la seconde moitié du Ve siècle ; il devient même trop facile et un peu rond, tendant à la surcharge et à la minutie, vers la fin du Ve et au IVe siècle (Salle H). Chaque fabrique italiote, pendant le IVe et le IIIe siècle, se reconnaît à une façon de dessiner qui lui est propre et que nous aurons à analyser de près (Salle K).

3° *Les inscriptions.* — Beaucoup de vases portent des inscriptions, le plus souvent peintes, quelquefois gravées. Les plus importantes se rapportent aux fabricants eux-mêmes et nous donnent les noms des artistes qui ont façonné la poterie ou qui ont composé et dessiné le sujet. M. Klein a dressé la liste de ces signatures dans un livre qui est indispensable à quiconque s'occupe de céramographie (*Die griech. Vasen mit Meistersignaturen*, 2e édit., Vienne, 1887). On connaît actuellement plus de cent noms de fabricants dont la moitié environ ont peint en figures noires et l'autre

moitié en figures rouges. Leurs noms se répartissent sur une période qui va du VIIe au IVe siècle av. J.-C. ; mais la très grande majorité appartient à l'époque placée entre Pisistrate et Périclès (Salles E, F, G). On arrive ainsi, pour cet âge qui est le plus important de tous dans l'histoire de l'art, à reconstituer les différentes écoles de peintres qui se sont succédé durant quatre ou cinq générations.

Les résultats chronologiques, fournis par les noms de fabricants, trouvent un complément précieux dans un autre genre d'inscriptions peintes sur les vases : ce sont les noms d'éphèbes dont nous devons également le recueil à M. Klein (*Die griech. Vasen mit Lieblingsinschriften*, Vienne, 1890). Ces noms, accompagnés ordinairement de l'épithète καλός, paraissent désigner les jeunes gens les plus en vue dans la société athénienne, ceux qui attiraient, par leur naissance, leur richesse ou leur beauté, l'attention du public. Quelques-uns sont historiques (Léagros, Glaucon, etc.) et ont fourni de précieuses indications chronologiques. De plus, comme ils sont souvent réunis sur le même vase avec un nom de fabricant, on s'en sert pour la chronologie des peintres eux-mêmes ou pour rapporter à leur atelier des œuvres non signées. Par exemple, le nom de l'éphèbe Léagros se rencontre sur les poteries de quatre fabricants, Chachrylion, Euxithéos, Euphronios, Euthymidès ; il s'ensuit que ces quatre potiers ont vécu à la même époque, et, d'autre part, si l'on rencontre un vase sans signature de fabricant, mais portant le nom de Léagros, on est induit à l'attribuer à l'un des quatre maîtres précités. Nous avons donc avec les noms de fabricants et les noms d'éphèbes un double instrument de classement.

Un troisième groupe d'inscriptions très nombreux est constitué par les noms donnés aux personnages ou même aux objets dessinés sur le vase. Dans ce cas la

forme des lettres fournit des points de repère importants : les caractères archaïques 𐌀 𐌄 ⊕ 𐌌 𐌍 D, le 𐌔 à trois branches ou le Σ à quatre branches qui est plus récent, la présence des lettres Λ, H, Ω qui s'introduisent assez tard dans l'écriture courante du ve siècle, sont autant de particularités à noter. Nous avons parlé plus haut (p. 45) des différents alphabets locaux dont l'emploi n'est pas seulement un indice de provenance, mais aussi de date, car ils disparaissent progressivement devant l'usage d'un alphabet courant, commun à toutes les régions grecques. Il en est de même des formes dialectales dont les séries archaïques offrent parfois des exemples intéressants (P. Kretschmer, *Die griech. Vaseninschriften*, 1894).

Un dernier genre d'inscriptions, malheureusement très peu nombreux, est le seul qui donne des dates tout à fait sûres et chiffrables : ce sont les noms d'archontes athéniens en charge peints sur quelques amphores panathénaïques du ive siècle (Salle M). Douze vases sont ainsi placés dans une période qui va des années 367 à 313 avant notre ère et permettent d'étudier le style archaïsant à figures noires, conservé par tradition religieuse jusqu'à une époque basse où les vases à figures rouges inclinent eux-mêmes à la décadence.

IV. Conclusion. — On voit que les éléments ne manquent pas pour étudier un vase sous toutes ses faces et pour en déterminer l'origine et la date autant que faire se peut. Il faut reconnaître que dans beaucoup de cas on ne saurait espérer des réponses très précises à toutes les questions. Surtout en ce qui concerne la chronologie, nous croyons téméraire de chercher des dates en chiffres et nous ne saurions conseiller aux étudiants d'écrire, comme certains archéologues, que tel vase a été fabriqué vers 460. Il convient d'être plus prudent et de se contenter d'approximations qui laissent

une latitude de vingt à trente ans ou même davantage. Ce qu'on peut dire, et c'est là le résultat le plus heureux des travaux modernes, c'est que les groupements céramiques sont établis actuellement d'une façon assez serrée pour ne pas laisser de trous ni de graves lacunes entre eux. L'ensemble forme un bloc, ou, si l'on veut, une superposition d'assises dont on ne peut guère changer l'ordre respectif. Il en résulte qu'une date trouvée pour une série détermine à peu près la date de toutes les autres. Par exemple, depuis qu'on s'est assuré par les fouilles de l'Acropole d'Athènes qu'une bonne partie des peintures à figures rouges doit être reportée avant les Guerres Médiques, on a été conduit par là même à adopter une date assez haute (époque de Solon et de Pisistrate) pour les principaux maîtres qui représentent la floraison de la céramique à figures noires. L'époque de cette floraison détermine à son tour la date de la série corinthienne qui la précède; la série corinthienne, reportée vers le début du VIe et vers le VIIe siècle, fait reculer les catégories plus anciennes, comme celle de Rhodes, vers le milieu et le commencement du VIIe siècle, et ainsi de suite. De proche en proche, on établit une chronologie fondée tout entière sur un classement rationnel. Il ne faut pas se dissimuler que ce sont encore des pierres d'attente et qu'une découverte nouvelle, fixant un nouveau point de chronologie, pourra déranger quelques-unes des dates admises. L'essentiel est de comprendre que l'enchaînement des séries est logique, et que toute date à introduire ne modifie plus la construction d'ensemble, au moins dans ses éléments constitutifs.

Un autre principe, mis en lumière par la science contemporaine, c'est qu'il faut étudier le vase peint comme une unité, un tout, dont les parties sont indissolubles. On ne s'occupait guère autrefois que du sujet représenté; aujourd'hui on n'attache pas moins d'im-

portance à la technique de la fabrication, à la forme du vase, aux ornements, aux détails du coloris et du dessin. C'est par ces observations minutieuses qu'on pénètre dans l'intimité de l'artiste, qu'on surprend sa manière de faire, ses habitudes de métier, ses types favoris; ce sont autant de marques personnelles qui permettent souvent d'attribuer avec une quasi-certitude à un atelier déterminé une œuvre que l'auteur n'a pas pris la peine de signer. On peut appliquer ainsi à la peinture antique les procédés d'investigation qui de nos jours, dans le domaine de la peinture moderne, ont renouvelé entièrement l'histoire des écoles flamandes et italiennes.

III

Comment s'est formé le Musée de vases antiques du Louvre.

Tout ce qu'on a dit jusqu'à présent sur ce sujet tient dans une note brève et inexacte d'O. Jahn qui écrivait en 1854 : « La collection du Louvre est constituée par un choix de vases venus de la Bibliothèque Vaticane, par l'achat de la première Collection Durand et par quelques acquisitions isolées » (*Catalogue de Munich*, p. XVIII, note 28). Grâce aux archives du Musée, je puis retracer d'une façon beaucoup plus précise l'histoire de notre collection et montrer par quelle série d'efforts progressifs elle est arrivée à l'état prospère où nous la voyons.

Il y a presque exactement un siècle que les premiers vases antiques ont fait leur entrée dans les galeries du Louvre. Avant la Révolution, le Cabinet du Roi, devenu aujourd'hui le Cabinet des Antiques à la Bibliothèque nationale, avait seul le privilège d'en posséder d'assez nombreux spécimens, grâce à la belle collection donnée à Louis XV par le comte de Caylus en 1765 (Babelon, *le Cabinet des Antiques*, p. XII); quelques-uns ornaient les appartements royaux de Versailles. En 1793, le même établissement s'enrichit d'une partie des antiquités conservées auparavant au Cabinet Sainte-Geneviève et à l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés; on y trouva sans doute des vases peints, mais les renseignements précis font défaut, car ces opérations furent exécutées à une époque très trou-

blée, dans le plus grand désordre et au milieu de vols incessants (Babelon, p. XIV). Le comte de Clarac écrivait en 1825 au comte de Forbin que la collection de la Bibliothèque royale comprenait à peine deux cents vases, parmi lesquels il y en avait fort peu de beaux. En effet, sous le premier Empire, toutes les acquisitions de ce genre furent faites au profit du Louvre, et c'est Napoléon qui constitua définitivement une section de céramique antique dans le Musée. Il ne faisait d'ailleurs que se conformer à une tradition établie par la Convention, car dans une délibération du 1er thermidor an V (1797), relative au transfert à Paris des objets d'art réunis dans le palais de Versailles, figure la mention de cinq vases étrusques que l'on réclame pour le Louvre, nommé alors « Musée central des Arts ».

A la fin de 1800 ou en 1801 arrivèrent à Paris douze vases de la Bibliothèque Vaticane, cédés avec d'autres objets d'art par le pape en vertu d'une clause spéciale du traité de Tolentino. Arrivés en mauvais état, la plupart furent confiés, pour être recollés et réparés, au peintre Lagrenée jeune qui mit plus de dix-huit mois à terminer ce travail délicat. Au mois de juillet 1802, on décida de les exposer dans la galerie d'Apollon sur de précieuses tables venues de Florence.

Au mois d'octobre 1802, nouveau convoi d'antiquités. Celui-là était un don particulier du roi de Naples à la femme du premier Consul ; il se composait de peintures, bronzes, bijoux et vases provenant tous de Campanie. On les déposa à la Malmaison et le Louvre n'en bénéficia nullement. Après son divorce avec Napoléon, Joséphine conserva en toute propriété ce qui était à la Malmaison, et c'est seulement après sa mort, survenue au printemps de 1814, que le Musée Royal put acquérir en vente publique trois vases de cet ensemble. Quelques autres, ayant échu au chevalier Durand, devaient également prendre place plus tard dans nos

galeries, après l'acquisition faite en bloc de la collection de cet amateur.

Dans la même année 1802, Millin, publiant quelques vases de M. Paroi, dit qu'une commission a été instituée par le gouvernement pour examiner ces antiquités (*Monum. inédits*, I, p. 133, note 1). Les négociations durent échouer, car j'ai retrouvé les mêmes vases de Paroi, avec l'étiquette de la Collection Durand, et c'est encore par cette voie qu'ils ont dû arriver beaucoup plus tard au Louvre.

En 1808, une pièce d'archive mentionne, parmi les objets désignés en Italie comme aptes à enrichir le Musée français, cinq vases étrusques de Bologne, un de Milan, trois de Rome.

Jusqu'en 1815, la section céramique du Louvre se composa de cinquante-quatre vases. La plupart étaient placés dans les entre-colonnements de la grande galerie de peinture, au fond de cette même galerie ou auprès des portes, en général sur des fûts de colonnes.

Lorsque les alliés entrèrent à Paris après les Cent-Jours et reprirent aux musées français les œuvres d'art dont l'empereur les avait enrichis pendant ses conquêtes, ils ne trouvèrent à mettre sur la liste des cinq mille deux cent trente-trois objets qu'ils remportaient que seize vases étrusques qui furent enlevés le 18 octobre 1815 par le sculpteur Canova, naguère comblé de bienfaits par Napoléon, maintenant commissaire des Etats ecclésiastiques et plus âpre que personne dans ses revendications. Malgré les énergiques protestations du baron Denon, directeur du Musée, il réussit à se faire livrer plusieurs des objets régulièrement cédés par des traités de paix ou envoyés en cadeaux. Neuf vases, voilà exactement à quoi se réduit le fonds céramique provenant des anciennes collections italiennes, après le départ des Alliés. On jugera s'il convenait de le représenter comme une des richesses constitutives

de notre Musée, à côté de la collection Durand qui y a fait entrer plus de deux mille poteries.

Réduite au chiffre modeste de trente-huit numéros, la collection céramique du Louvre ne prit quelque importance qu'en 1818, après l'achat de la collection Tochon qui comprenait cinq cent soixante-quatorze vases. Ils furent exposés en 1823 dans une salle du côté du midi, avec les objets d'art et de curiosité du Moyen-Age. M. Tochon avait cédé en même temps au Musée quatre-vingt-sept planches gravées sur cuivre destinées à la publication de ses antiquités; elles font actuellement partie de la Chalcographie (*Catalogue*, 1881, p. 83-88, n°s 1380-1466). Quelques vases achetés à Fauvel, consul de France en Grèce, d'autres rapportés du Levant par le comte de Forbin, portèrent le chiffre total, dans la même année, à six cent quarante-cinq. De 1819 à 1824, après la vente de la Malmaison et un nouvel envoi du comte de Forbin, ce chiffre monta à six cent soixante.

En 1825 se place une des plus grandes acquisitions qui aient enrichi le Louvre : c'est celle de la collection appartenant au chevalier Edme-Antoine Durand. Elle comprenait un total de 7,380 objets qui furent payés 480,000 francs en six annuités. Sur cet ensemble on comptait 2,260 vases antiques (peints et non peints). Cet accroissement subit détermina la création d'un local spécialement affecté à la céramique; on décida que les vases de la Collection Durand seraient réunis à ceux de la Collection Tochon et à ceux qui se trouvaient déjà dans la grande galerie de peinture. Les appartements situés au premier étage, bordant le côté sud de la cour du Louvre, furent transformés, et le 1er décembre 1827, on inaugurait, sous le nom de « Nouveau Musée Charles X », quatre salles renfermant, avec les émaux et les petits objets de la Renaissance, toute la céramique antique (terres cuites, vases et lampes). Le Musée des

vases antiques était fondé; deux mille deux cent cinquante-cinq poteries furent exposées aux yeux du public, le reste déposé en magasin.

Après ce grand effort, les acquisitions se firent naturellement plus rares dans les années suivantes. De 1827 à 1848, on ne compte que cinquante-deux vases de plus, provenant de plusieurs ventes faites après décès, comme celles du prince de Canino, du chevalier Durand qui avait formé une seconde collection, de Fauvel, Révil, baron Rouen, etc., et d'achats faits par l'administration à des particuliers. De 1849 à 1863, environ trois cents pièces entrèrent dans cette partie du Musée, qui conserva le nom de Galerie Charles X. La plus importante série était due aux fouilles de Vattier de Bourville, consul de France en Cyrénaïque, qui, outre un grand nombre de figurines en terre cuite, céda au Musée, en 1851, environ deux cents vases recueillis dans la nécropole de Ben-Gazi. Au moment où commençaient les négociations pour l'achat de la collection Campana, la céramique antique était représentée dans les quatre salles du Louvre par deux mille six cents pièces.

1825 et 1863 sont les deux dates capitales dans l'histoire que nous retraçons ici. La première avait vu l'entrée de la Collection Durand qui constituait définitivement notre musée céramique; la seconde vit l'entrée de la Collection Campana qui assurait à ce même musée la suprématie sur tous les autres. L'achat, consacré en 1861 par un vote du Corps législatif, fut conclu pour la somme de 4,800,000 fr. Exposés en 1862 aux Champs-Elysées, les objets passèrent au Louvre en 1863. Prélèvement fait sur l'ensemble de ce qui était destiné aux musées de province, le Département des antiques reçut 50 peintures, 300 marbres, 1,000 inscriptions, 600 bronzes, 1,600 terres cuites, une riche série de bijoux et de verreries, plus de 2,000 vases peints et

1,400 non peints. Les locaux anciens étant insuffisants pour loger toutes ces richesses, on procéda à l'aménagement d'une nouvelle galerie dans la partie du premier étage qui borde le quai, parallèlement à l'ancien Musée Charles X. Sous le nom de Musée Napoléon III, neuf salles nouvelles furent ouvertes au public le 15 août 1863. Le chiffre total des vases antiques était porté d'un coup à six mille; il devait rester à peu près stationnaire jusqu'à la fin de l'Empire.

De 1870 à 1893, la dotation très mince du budget des Antiques n'a pas permis de renouveler les retentissants exploits des périodes précédentes. En vingt-trois ans, tandis que les musées étrangers s'accroissent et s'enrichissent plus que jamais, on ne voit entrer au Louvre que quatre cent cinquante vases environ, tous provenant d'acquisitions isolées, faites plus souvent à des particuliers que dans les ventes publiques où il devient de plus en plus difficile de lutter contre des adversaires fortement outillés. Pour obvier le mieux possible aux inconvénients de cette situation, l'administration a cherché surtout, pendant cette période, à se procurer des pièces provenant de la Grèce même ou des colonies grecques, pensant que l'ancien fonds constituait un groupe suffisant pour représenter la céramique trouvée en Italie, et qu'il fallait plutôt consacrer ses efforts à des séries nouvelles, auxquelles les fouilles des vingt dernières années donnaient un intérêt particulier.

IV

Comment est classé le Musée de vases antiques au Louvre.

Il y a une dizaine d'années, le musée de vases comprenait encore deux parties distinctes : l'ancien fonds placé dans la Galerie Charles X, la collection Campana placée dans la galerie parallèle. La préparation du présent catalogue a d'abord exigé le remaniement complet de plusieurs salles pour établir le classement des objets d'après une division plus logique. Actuellement la fusion des deux anciennes parties est accomplie et l'ensemble comprend onze salles désignées par les titres suivants :

A. Origines comparées (Phénicie, Troade, Chypre, Rhodes, Attique et Béotie).

B. Terres cuites (Myrina, Italie).

C. Vases étrusques trouvés en Étrurie.

D. Antiquités grecques et étrusques, trouvées à Cervetri (anc. Cæré).

E. Vases de style ionien, chalcidien et corinthien, trouvés en Italie.

F. Vases attiques à figures noires, trouvés en Italie et en Sicile.

G. Vases attiques à figures rouges, trouvés en Italie et en Sicile.

H. Vases à reliefs, trouvés en Italie.

I et J sont omis pour laisser place aux deux salles de verreries, peintures et petits marbres antiques qui forment enclave dans la série céramique.

K. Céramique italiote (Apulie, Campanie, Lucanie, Étrurie).

L. Céramique grecque, trouvée en Grèce.

M. Céramique grecque, trouvée en Asie Mineure, Crimée, Cyrénaïque et Égypte.

Le choix d'une méthode de classement a été particulièrement délicat. En effet, un système de groupement en exclut nécessairement beaucoup d'autres qui auraient, eux aussi, des avantages sérieux. Autrefois on classait les vases d'après les sujets représentés (sujets religieux, sujets héroïques, sujets familiers, etc.), méthode qui n'était pas sans utilité, puisque la peinture constitue en somme la partie la plus intéressante du vase. Mais un tel classement avait l'inconvénient grave de ne respecter ni les provenances, ni les centres de fabrication, ni la chronologie, bases fondamentales de l'histoire du dessin et de la peinture. Aujourd'hui plusieurs musées ont réglé leur organisation d'après un double principe : 1° déterminer les fabriques; 2° ranger chronologiquement les produits de chaque fabrique d'après les formes et les types d'ornementation. Ce système, incomparablement supérieur au précédent, laisse encore subsister certaines lacunes. D'abord toutes les provenances sont confondues : qu'un vase corinthien, par exemple, ait été trouvé en Grèce ou à Rhodes ou en Italie, il prend place dans le même groupe. Il est vrai qu'on obvie à cet inconvénient par une table de matières indiquant à la fin du catalogue les provenances des objets; mais c'est, dans ce cas, un travail très pénible pour le visiteur que de retrouver parmi des milliers de vases ceux qui viennent d'un même pays, et bien peu de gens songent à faire ces laborieuses recherches. En outre, ce classement a le désavantage de séparer des produits appartenant en réalité au même atelier. Nicosthène, par exemple, a signé des amphores, des coupes, des œno-

choés et un cratère; la division par formes dissémine l'œuvre entière d'un artiste, au lieu de la présenter dans son ensemble.

Pour ces raisons, nous avons cru devoir adopter un plan différent. Il repose sur deux éléments essentiels : le classement chronologique, le classement géographique. En parcourant, par exemple, la galerie de A à K, on suit dans l'ordre des temps la progression de l'industrie céramique grecque depuis les origines jusqu'à la décadence; de même, dans chaque série, le numérotage indique, autant que possible, l'ordre chronologique. D'autre part, en étudiant séparément chaque salle, on se rend compte des produits que fabriquait ou que recevait par voie d'importation une région déterminée. Par exemple, dans la Salle A, on voit dans des vitrines distinctes les vases de Chypre et la céramique trouvée à Rhodes, et l'on peut juger des influences artistiques ou commerciales qui dominent dans chacune de ces îles. La poterie de Myrina est tout entière réunie aux terres-cuites provenant de la même nécropole dans la Salle B. La Salle C présente l'histoire du *bucchero italico* et du *bucchero nero* en Étrurie. Dans la Salle L on ne trouvera que des vases provenant de la Grèce ou des îles immédiatement rattachées à la Grèce. La Salle M contient l'histoire des exportations attiques en Cyrénaïque et en Crimée, etc.

Nous avons donc mis en première ligne l'enseignement qui résulte de la découverte même des objets dans telle ou telle région. En voyant réunis les produits trouvés dans un même pays, on embrasse d'un coup d'œil l'histoire artistique et commerciale de cette contrée. A celui qui veut étudier les mutations de formes à travers les âges, celles de l'amphore par exemple, il est très facile, en parcourant nos galeries, de retrouver et de regarder les vases qui appartiennent à cette catégorie, sans recourir à aucune comparaison

de tables et de numéros. Le classement géographique a donc l'avantage de faciliter l'étude historique de l'ensemble sans gêner l'étude technique du détail. On observera d'ailleurs que c'est aujourd'hui la seule méthode scientifique employée pour tous les *Corpus*, qu'il s'agisse d'inscriptions ou d'œuvres d'art; elle doit donc être appliquée aussi aux vases.

Nous n'avons pas renoncé pour cela au groupement si commode et si instructif des formes, car dans l'intérieur de chaque série on trouvera fréquemment employé ce mode de classement. Mais nous ne l'avons pas considéré comme un critérium unique et suffisant. Deux vases peuvent se ressembler singulièrement dans la forme comme dans l'ornementation, et provenir de deux ateliers différents. Par contre, deux vases très différents de forme et de technique ont pu être signés par le même fabricant. Dans certains cas, surtout à l'époque de la peinture perfectionnée ou de la décadence, le sujet lui-même et le style du dessin nous ont paru être des guides encore plus sûrs pour la chronologie et la détermination des fabriques.

On remarquera que chaque salle a un numérotage spécial. Pour citer un vase du Musée, il faut donc le désigner : 1° par la lettre de la salle; 2° par son numéro d'ordre. Par exemple, le grand cratère du Dipylon sera indiqué de la façon suivante : Louvre A 517; l'amphore à mascarons de Lasimos : Louvre K 66. Cette double désignation n'impose pas beaucoup de peine à ceux qui publient des études sur notre collection, et elle a l'avantage de rendre le numérotage plus clair et plus durable. On sait, en effet, du premier coup dans quelle salle se trouve le vase cherché. De plus, les entrées nouvelles qui se produisent après la rédaction d'un catalogue constituent assez vite un appendice important qu'il devient difficile d'insérer dans l'ancienne liste. Qu'on les numérote à la suite,

comme au Musée de Berlin, ou qu'on les intercale à leur place avec des chiffres supplémentaires, comme nous l'avons fait, on aboutit nécessairement, après un certain nombre d'années écoulées, à une réforme du numérotage. Etant donné le nombre considérable des objets exposés au Louvre, il nous a paru opportun de faciliter et d'alléger autant que possible la tâche de nos successeurs, en évitant une refonte totale. Actuellement certaines séries sont suffisamment complètes et ne changeront guère ; d'autres salles, au contraire, comme la salle A des Origines comparées ou la salle L de la Céramique grecque proprement dite, sont appelées à s'enrichir de plus en plus. Il sera aisé, plus tard, de cataloguer à nouveau une ou deux salles sans remanier tout l'ensemble.

CATALOGUE RAISONNÉ

SÉRIES ORIENTALES

ÉGYPTE, CHALDÉE ET ASSYRIE, PHÉNICIE

La répartition des céramiques orientales dans plusieurs sections du Musée ne nous a pas permis de constituer un groupe unique et de lui donner un numérotage spécial. De plus, le but que nous visons dans ce catalogue est l'histoire de l'art dans les pays helléniques ou directement soumis à l'influence hellénique. Nous pouvions donc, sans inconvénient, laisser de côté ce qui appartient proprement à l'art oriental. Ce n'est pas à dire que nous ayons négligé de l'étudier et d'en signaler l'importance. On trouvera dans les chapitres suivants des comparaisons fréquentes avec les produits orientaux de tout genre, et nous mentionnerons avec soin les pièces céramiques du Musée qui proviennent de ces régions (ci-d. p. 92). Mais nous avons deux raisons de ne les faire intervenir qu'incidemment comme termes de comparaison. D'abord les Orientaux n'ont pas pratiqué le système de décoration peinte sur les poteries comme l'ont fait les Grecs. En face des innombrables pein-

tures que nous ont léguées les ateliers de Corinthe ou d'Athènes, le vase peint par un Égyptien, par un Assyrien ou même par un Phénicien constitue un cas exceptionnel, et l'on peut dire que c'est le plus souvent une fantaisie née du désir d'imiter les Grecs. Enfin nous aurons occasion de démontrer (Salle A) que la plupart des exemplaires orientaux connus ne peuvent être considérés comme des prototypes révélant une fabrication très ancienne dont la Grèce aurait recueilli la tradition, mais qu'au contraire ils appartiennent à des époques peu reculées et s'expliquent plus naturellement par ce phénomène que M. Heuzey a appelé « l'action en retour » de la Grèce sur l'Orient.

Le détail le plus important à noter dans les vases d'argile orientaux, ce sont les formes. En effet, ceux mêmes qui appartiennent à une époque tardive ont conservé parfois dans leur structure les souvenirs d'une très haute antiquité. Si l'on compare, par exemple, des vases phéniciens de l'époque grecque ou même des vases africains de l'Empire romain avec les poteries découvertes à Tello par M. de Sarzec dans des couches qui remontent à 30 ou 40 siècles avant notre ère, on constate que, durant cet énorme espace de temps, les formes se sont peu modifiées dans ces pays où tout semble se cristalliser sous la puissance tyrannique de la tradition et du respect des choses consacrées (comparez les vases de l'Asie centrale dans la Salle VI [fouilles de M. de Sarzec], les vases de Suse dans la Salle VII de la mission Dieulafoy, les vases de Phénicie et les vases de la mission d'Utique dans la Salle A de la galerie céramique, les vases de Palestine dans la Salle IX des antiquités judaïques; cf. de Sarzec et Heuzey, *Découvertes en Chaldée*, pl. 42; Maspero, *Hist. anc. des peuples de l'Orient*, I, p. 747; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, II, fig. 353-380; III, fig. 235-242; Dieulafoy, *Acropole de Suse*, pl. 12, 16, p. 425-

428. Sur les types les plus anciens de la poterie phénicienne, voy. Fl. Petrie, *Tell el Hesy* [*Lachish*], 1891, p. 40 et suiv., pl. 5-8).

On peut même ajouter que certains types, créés dans l'Asie centrale et transmis à travers le continent, se sont perpétués, en s'immobilisant, jusqu'à nos jours dans les régions de l'Extrême-Orient, en Chine et au Japon (voy. l'aspect de potiche chinoise que présente un très ancien vase d'argent trouvé en Chaldée, de Sarzec et Heuzey, pl. 43). Les mêmes formes, au contraire, reprises et transformées par la main des Grecs d'Asie Mineure, puis des Grecs d'Europe, ont abouti aux types classiques de l'amphore, de l'œnochoé, etc. L'instinct différent des Orientaux et des Hellènes se marque dans ce contraste, l'un essentiellement conservateur, l'autre mobile et curieux de nouveauté.

SALLE A

ORIGINES COMPARÉES

I. — Vases de la Troade.

Principaux livres a consulter. — Schliemann, *Ilios;* — Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 3-18 ; — Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI, p. 893-905 ; — Rayet-Collignon, *Céramiq.*, p. 3-7 ; — Schuchardt, *Schliemann's Ausgrabungen;* — Dœrpfeld, *Troja 1893* (avec chapitre sur la céramique par Brueckner).

HISTORIQUE

La petite collection de vases troyens, récemment donnée par M. Georges Perrot qui la tenait de Schliemann lui-même, représente très modestement un genre de céramique recueilli en quantité considérable à Hissarlik, sur la côte de la Troade; elle a du moins l'avantage d'être composée de spécimens choisis dans chacune des couches superposées qui constituent le sol de l'ancien Ilion. Nous n'avons pas à retracer l'histoire des fouilles célèbres de Troie, ni les discussions auxquelles cette identification présumée a donné lieu; on en trouvera le détail dans les livres ci-dessus mentionnés. Qu'il nous suffise d'établir l'état actuel de la question.

Tout en tenant compte de la composition même de l'*Iliade*, œuvre de plusieurs aèdes successifs et non pas

d'un seul auteur, tout en reconnaissant la différence de temps qui sépare la guerre de Troie, placée vers le XIIe siècle, et l'éclosion définitive de l'épopée homérique aux environs du IXe ou VIIIe siècle, en ajoutant aussi à ces considérations la part prépondérante de l'imagination poétique dans des récits de ce genre, on peut reconnaître un certain lien réel entre le poème d'Homère et les découvertes faites sur l'emplacement d'Hissarlik. Deux théories contraires à cette idée, la première accordant la préférence à une autre localité nommée Bounarbachi comme théâtre présumé de la fameuse guerre, la seconde proposant de reconnaître dans les ruines d'Hissarlik une simple nécropole à incinération, paraissent définitivement écartées par des enquêtes approfondies (Perrot, p. 225-248). L'idée, née dans le cerveau de Schliemann par une sorte d'intuition, reste, en définitive, la solution adoptée par la majorité des savants : l'emplacement de Troie est sur la colline d'Hissarlik. Mais il faut ajouter que de cette vérité générale aux attributions de détails qu'a tentées le célèbre explorateur il y a loin. Il serait fort imprudent de fixer à telle place le palais du vieux Priam et de désigner l'endroit où se dressaient les portes Scées. Il y a plus : on ne sait pas encore exactement quelle couche représente la ville prise par les Grecs dans l'amas de constructions qui se sont succédé sur la colline d'Hissarlik. Schliemann et ses partisans pensaient en avoir un indice certain et reconnaissaient dans la seconde ville, qu'ils appelaient « la ville brûlée », les traces de l'incendie où s'abîma la cité entière. Un des plus récents ouvrages, celui de M. Perrot (p. 246), s'en tient encore à cette opinion. Mais après les fouilles de 1893, dirigées par M. Dœrpfeld, tout a été remis en question, et l'on a reconnu que la sixième couche à partir du bas, remplie de poteries de style mycénien, pourvue de grands bâtiments et de salles analogues à

celles de Tirynthe et de Mycènes, devait être considérée avec beaucoup plus de vraisemblance comme la véritable Troie d'Homère (Dœrpfeld, p. 12). Voici comment on établit aujourd'hui la chronologie des cités d'Hissarlik (*id.* p. 86).

A. *Couches préhistoriques*, subdivisées en cinq groupes : 1° établissement primitif, murs de petites pierres et de torchis ; 2° ville avec murs fortifiés et maisons de torchis, trois fois détruite et réédifiée ; 3° à 5° reconstructions sous forme de villages sur les ruines précédentes.

B. *Couche mycénienne.* 6° Troie homérique avec puissante citadelle et maisons de pierres.

C. *Couches de l'époque historique*, subdivisées en trois groupes : 7° habitations de l'époque archaïque ; 8° habitations de l'époque classique et hellénistique ; 9° le *Novum Ilium* de l'époque romaine avec beaux bâtiments de marbre et sanctuaire d'Athéna.

Le premier établissement remonterait à une date extrêmement reculée, placée par approximation entre 3000 et 2500 avant notre ère. La ville brûlée se placerait entre 2500 et 2000. La Troie homérique a pu être en pleine prospérité vers le XVe siècle et disparaître au XIIe ; elle subsistait sans doute à l'état de ruines à peine reconstruites quand les poèmes homériques ont pris corps, vers le IXe siècle. Il n'y eut probablement de véritable ville qu'à partir du VIe siècle ; elle resta peu importante jusqu'à Alexandre le Grand qui l'embellit de nouvelles constructions, y réunit les populations environnantes et la déclara autonome. Sous la domination romaine, grâce aux souvenirs qui rattachaient l'Italie au Troyen Énée, Novum Ilium devint une sorte de lieu de pèlerinage pour les empereurs qui la com-

blèrent de bienfaits. Elle était retombée en ruine au VIe siècle de notre ère.

Ces données chronologiques expliquent l'état presque sauvage qui caractérise les plus anciens éléments de l'industrie troyenne. La première cité a fourni, avec des instruments de silex taillé, des poteries d'une terre grossière, noirâtre, non épurée, remplie de petits graviers. Ce sont des ustensiles de ménage, qui n'ont même pas été façonnés au tour, mais modelés à la main et cuits dans des fours mal clos où la fumée a pénétré les pores de l'argile. Les anses sont souvent remplacées par une mince saillie percée de trous par lesquels on devait faire passer une cordelette pour suspendre ou porter le vase (Schl., fig. 28, 53). Dans la seconde cité ou cité brûlée, l'usage du tour devient un peu plus fréquent; les formes se régularisent, on voit s'ébaucher les types de l'œnochoé et de l'amphore; on y trouve fréquemment répété un vase à boire en forme de corne munie de deux anses (Schl., fig. 357-364) qui rappelle l'usage de boire dans des cornes de bœuf, si fréquent chez les peuples primitifs, ainsi qu'une œnochoé à col allongé et renversé (Schl., fig. 386-409); nous les retrouverons tous deux à Santorin. Les objets de métal se multiplient et même l'orfèvrerie produit déjà de fort beaux bijoux.

L'ornementation des vases est extrêmement primitive. On se contente d'inciser dans l'argile encore molle, au moyen d'une pointe quelconque, des traits qui forment des zigzags ou des cercles. Aucune trace de couverte ni de peinture; un simple polissage donne de temps en temps à la terre un aspect moins rude. On a supposé (Perrot, p. 900) que le potier se donnait la peine d'incruster une sorte d'argile blanche dans les traits incisés pour détacher le dessin sur un fond sombre (Schl., fig. 33-40); d'autres ne voient là qu'une

illusion, car il est possible que cette pâte blanche provienne du sol même, plus ou moins crayeux, où les vases sont demeurés enfouis pendant des siècles (Perrot, III, p. 685; *Archæologia* [Sandwith], 1877, p. 129). Pourtant on verra plus loin (p. 112) que certains vases chypriotes avec inscriptions démontrent l'insertion intentionnelle d'une matière blanche dans les creux incisés de l'argile (cf. Griffith, *Tell el Yahndidiyeh* [7e Mémoire de l'*Egypt Exploration Fund*, Londres, 1890], p. 39-40).

L'idée de décor artistique n'est point absolument absente de cette céramique, si grossière qu'elle paraisse. Il est curieux de constater que dès l'époque la plus reculée, c'est-à-dire dans les premières couches, transparaît le désir évident d'orner la poterie et d'en faire une œuvre d'art rudimentaire. Ce n'est pas à la peinture, mais à la plastique que l'ouvrier a recours. D'abord, en quelques coups de pointe qui entament la panse du vase, il figure tant bien que mal des yeux (Schl., fig. 41-44); puis il a l'idée de coller deux ou trois boulettes de terre pour mettre à leur place les yeux, le nez ou des seins; de proche en proche il construit une sorte de « bonhomme » et arrive à donner au vase tout entier une apparence humaine (Schl., fig. 179-198). Sa fantaisie s'éveillant, il cherche à parfaire son œuvre : il représente des ornements, entoure le col de pendeloques, passe une écharpe sur le ventre, transforme le couvercle en un bonnet à houppe qui complète la physionomie comique de cet être hybride, moitié pot et moitié statuette. Les exemples en sont très nombreux dans la collection troyenne de Berlin. Le chef-d'œuvre du genre est un gros poussah portant sur sa tête un vase et tenant devant lui avec des moignons de bras un second vase (Schl., fig. 1083). Schliemann avait eu l'idée singulière d'y voir des idoles religieuses (p. 374); il voulait même y recon-

naître l'image symbolique de la grande déesse aux yeux de chouette, de la Pallas troyenne. La comparaison avec beaucoup d'autres pays comme l'Egypte, Chypre, l'Italie, la Germanie, même le Pérou et le Mexique, où se rencontrent des vases analogues à figure humaine, prouve qu'il ne s'agit pas là d'un fétichisme local, mais d'une phase logique et universellement usitée de l'art céramique.

On remarquera aussi, d'une façon générale, que la forme féminine est représentée ici de préférence aux autres; les deux mamelons, figurant des seins sur la panse des vases, sont sans cesse répétés (Schl., fig. 55, 70, 180-189). A côté des représentations humaines se placent quelques figures d'animaux indiquées par des procédés tout aussi sommaires (Schl., fig. 238-250). Cet instinct plastique, qui ne diffère pas de celui que l'on constate aujourd'hui encore chez des populations sauvages, est le trait le plus honorable de la civilisation troyenne à ses débuts. Ces essais ne seront pas perdus pour l'art grec, et nous verrons, quelque deux mille ans plus tard, de vrais artistes reprendre à leur tour le problème posé par les ignorants ouvriers d'Hissarlik.

Dans la deuxième période (que Schliemann considérait comme la sixième couche et qu'il croyait occupée par une colonie lydienne), un changement notable se produit. Les adaptations plastiques tendent à disparaître; le vase se constitue sous une forme qui deviendra classique. Les poteries façonnées au tour sont les plus nombreuses; la surface en est généralement polie et d'un noir mat. Un des types particuliers à cette époque est le vase garni de bosses saillantes qui forment parfois de véritables cornes (Schl., fig. 1474). Le fait le plus important est l'apparition de la poterie peinte, à décor curviligne et végétal (Dœrpfeld, fig. 41, 46, 50), tel que nous l'étudierons plus loin à Rhodes et à Mycè-

nes; c'est le point de repère qui a permis de mieux fixer la chronologie des différentes races qui se sont succédé sur l'emplacement d'Hissarlik (ci-dessus, p. 39 et 75). Les dessins de style géométrique, analogues à ceux du Dipylon (ci-dessous, p. 216), apparaissent mêlés aux types mycéniens de la même couche, mais plus souvent dans la couche supérieure (Dœrpfeld, fig. 65, 67, 72, p. 112). On notera aussi la découverte, parmi ces fragments, d'un tesson de vase chypriote qui atteste des relations commerciales avec des points assez éloignés du monde ancien (Dœrpfeld, p. 102). Quant aux débris recueillis dans les couches supérieures de la troisième période, nous n'avons pas à y insister; ils n'ont d'autre intérêt que de marquer la suite chronologique depuis l'archaïsme grec jusqu'à l'Empire romain, et ils se trouvent partout ailleurs à peu près les mêmes.

DESCRIPTION

1-4. — Tessons trouvés dans la couche du fond la plus ancienne. Saillies perforées pour des cordons de suspension; ornementations incisées à la pointe.

4 (1). — Vase façonné à la main. Le col est décoré d'une figure humaine grossièrement indiquée (ci-d. p. 78); la panse, de deux mamelons saillants et d'une vulve (ci-d. p. 79).

5-9. — Vases trouvés dans la seconde couche (cité brûlée). Spécimens du gobelet à deux anses et de l'œnochoé à col allongé. Les fusaïoles en tronc de cône, les polissoirs en pierre et les aiguilles d'os placés à côté proviennent du même endroit. On n'a pas encore déterminé exactement l'usage des fusaïoles qui ont été

recueillies à Hissarlik par milliers (Perrot, p. 206 et p. 907); les traits incisés et les grossiers dessins dont quelques-unes sont décorées font supposer qu'elles rentrent peut-être dans la catégorie des cachets gravés, dont l'usage a toujours été très répandu en Asie, ou qu'on en formait des colliers pour se parer (Perrot, p. 838, 905).

10-13. — Vases trouvés dans la troisième, quatrième et cinquième couche. Cette céramique n'est que le prolongement de la précédente.

14. — Vase trouvé dans la sixième couche, qui est probablement la Troie homérique. C'est au même endroit qu'on commence à rencontrer la poterie de style mycénien; mais celle-ci n'est pas représentée dans notre collection troyenne (voy. ci-d. p. 186). Nous possédons seulement de la même provenance une petite boule en pierre ornée d'incisions et deux fusaïoles dont l'une porte des traits gravés où l'on croit reconnaître un quadrupède grossièrement figuré (cf. Richter, *Kypros*, pl. 28, nos 5 et 6), l'autre le symbole connu sous le nom de croix gammée ou *svastika* (Schl., p. 517).

15. — Débris de brique cuite et polie ou de parement de murs, appartenant aux couches supérieures.

Presque tous les objets exposés ici sont reproduits en gravures dans l'ouvrage de MM. Perrot et Chipiez (p. 207, 896-904, 949).

II. — Vases de Chypre.

PRINCIPAUX LIVRES A CONSULTER. — Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 129-208; — Heuzey, *Catalogue des figurines de terre cuite*, p. 113-204; — Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, III, p. 648-732; — Palma di Cesnola, *Cyprus*; — Ohnefalsch-Richter, *Kypros; — Mittheilungen des deut. Instituts, Athenische Abth.*, XI, 1886, p. 209-262; XIII, 1888, p. 280-294 (Duemmler); — *Archæologia*, t. XLV, 1877, p. 127-142 (Sandwith); — Herrmann, *Gräberfelder von Marion* (48e *Programm der Winkelmannsfeste); — Journal of hell. Studies*, XI, p. 1-99 (Munro et Tubbs).

HISTORIQUE

Dès 1860 M. Guillaume Rey, en 1862 M. de Vogüé et M. Duthoit, plus tard M. de Maricourt et MM. Ceccaldi ont contribué à former la série chypriote que possède le Louvre; on doit aussi à M. Lang quelques pièces précieuses. Les acquisitions les plus récentes ont été faites aux ventes des collections Gréau et Piot. Les fouilles les plus considérables qui aient été faites dans l'île ont eu pour auteur le général Louis Palma di Cesnola qui, de 1865 à 1875, conquit la célébrité dans le monde archéologique par ses découvertes. Grâce à lui, le Musée métropolitain de New-York est actuellement le plus riche de tous pour les antiquités de cette provenance.

Pour bien comprendre l'art chypriote il est nécessaire de connaître l'histoire politique de l'île, les influences très diverses qu'elle a subies. L'art et l'industrie sont ici, plus que partout ailleurs, la résultante nécessaire de la vie sociale. Placée par la nature au confluent des grands courants de la civilisation antique,

Chypre est le récipient où se sont amalgamés les éléments artistiques de la Chaldée et de l'Assyrie, de l'Égypte, de la Phénicie, enfin de la Grèce et de Rome. Elle y a sans doute perdu en spontanéité, en originalité primesautière. Mais aux regards de l'historien, c'est une des contrées les plus curieuses à étudier pour les origines de l'art grec. Du reste, on a quelque peu exagéré la docilité servile des Chypriotes. Cela est vrai pour les périodes de l'histoire classique où Chypre, ballottée entre ses puissants voisins, prise et reprise par leurs armées victorieuses, n'est pas de force à lutter contre eux et s'abandonne sans résistance à ses maîtres du moment. Mais nous verrons que le fond du caractère chypriote semble avoir été plus résistant et plus personnel aux débuts, que pendant longtemps l'île a lutté pour conserver son autonomie, que son art même porte les traces de recherches laborieuses et couronnées de succès, qu'enfin nous lui devons probablement les premiers éléments de la céramique peinte.

M. Heuzey a déjà résumé l'histoire politique et artistique de Chypre dans son *Catalogue des figurines de terre cuite* (p. 113-203). Je ne puis mieux faire que d'y renvoyer le lecteur. Je m'attacherai à tirer de l'étude des poteries quelques informations sur le même sujet. On verra qu'en bien des points elles confirment les conclusions auxquelles avait amené l'examen des terres cuites (Heuzey, p. 126).

Grâce aux fouilles méthodiques de M. Ohnefalsch-Richter et aux résumés présentés par M. Duemmler, on cherche aujourd'hui à préciser, plus qu'on n'avait pu le faire antérieurement, la chronologie des antiquités découvertes dans les nombreuses tombes et chambres sépulcrales de l'île. En ce qui concerne la poterie, voici les périodes qu'on croit pouvoir déterminer. On remarquera que les dates ici données sont toujours approximatives et revisables au fur et à mesure des

découvertes. Il faut aussi tenir compte de la persistance des types; une fois qu'ils sont créés, ils durent parfois pendant des siècles sans se modifier. Les vases chypriotes, en particulier, ont conservé, comme les vases phéniciens, le même aspect durant de longues périodes (voy. la théorie émise par M. Munro sur l'uniformité de la production chypriote, *Journal of hell. stud.*, XI, p. 59; cf. S. Reinach, *Revue arch.*, 1895, I, p. 110). Ici, lorsque nous proposons une date, nous entendons préciser la période où tel genre a paru et fleuri, mais non pas fixer l'âge d'une poterie prise en particulier.

Nos 16-94.

A. *Première période* remontant vers l'an 2000 avant notre ère et au delà; elle s'étend jusqu'à la guerre de Troie, aux environs du XIIe siècle. Tombes en puits de profondeur médiocre; le corps et les objets sont déposés, non pas au fond du puits, mais dans une sorte de cachette placée à côté du fond; c'est le *mastaba* égyptien en réduction (Duemmler, pl. II; Richter, pl. 168-172). Les rapports sont frappants avec les produits trouvés dans les couches les plus profondes de Troie; la poterie, en général plus fine et plus épurée que celle d'Hissarlik, est faite à la main; beaucoup de formes sont analogues ou identiques (Duemmler, p. 212 et pl. I). On remarque la même tendance à transformer le vase en statuette, à lui donner une forme d'animal ou d'être humain (Perrot, fig. 498-503). Le système d'incisions dans une pâte noire ou rougeâtre est pratiqué, de part et d'autre, d'après les principes d'un dessin géométrique rectiligne très simple. Les fusaïoles de terre cuite avec dessins gravés sont presque aussi nombreuses dans les anciennes tombes chypriotes

que dans les cités d'Hissarlik (Duemmler, p. 243); quelques ustensiles de pierre primitifs se mèlent aux terres cuites (*id.* p. 218). On note cependant des différences qui attestent dans chaque région une certaine indépendance artistique; il n'y a pas à Chypre de cornet à deux anses, de vases à saillies bossuées, à anses en cornes; il n'y a pas à Hissarlik de vase peint proprement dit.

C'est le grand mérite des Chypriotes d'avoir, dès le début, songé à recouvrir l'argile d'une couleur qui protège l'épiderme de la terre et forme un décor gai à l'œil. Ils sont évidemment préoccupés de donner à leurs vases un aspect coloré, car dans la céramique incisée elle-même ils cherchent aussi à obtenir, soit par des procédés de polissage, soit par des mélanges de terre, de beaux tons rouges et noirs. La peinture a été la solution définitive. Ce procédé si simple était resté étranger aux civilisations antérieures, et, dans l'état actuel de nos connaissances, on peut faire honneur aux Chypriotes d'une découverte qui n'eut certainement pas à leurs yeux grande importance, mais dont la portée fut immense. Ces dessins, peints d'une couleur noirâtre, qui tournent souvent au jaune, reproduisent les mêmes éléments que les dessins gravés à la pointe, quadrillés, traits parallèles, zigzags.

Les Chypriotes ont eu aussi à cette époque une prédilection spéciale pour les poteries de forme compliquée, vases à deux ou trois panses réunies sous un seul goulot, vases à deux et trois goulots sur une seule panse, vases conjugués. Les petites saillies perforées et destinées à des cordons de suspension, que nous avons remarquées à Hissarlik, deviennent une série de pastillages qui couvrent le goulot et le corps de la pièce (Cesnola, p. 406, 408; Perrot, fig. 485, 487-493). On a reproché aux Chypriotes ce manque de simplicité, cet amour du baroque et du grotesque : jugement facile

quand on a derrière soi des siècles d'apprentissage et que l'on sait en quoi consiste une esthétique saine. Quand il s'agit de populations vivant presque à l'état sauvage, il faut au contraire leur savoir gré de ces inventions laborieuses et reconnaître là un sentiment qui est l'éveil des facultés supérieures de l'esprit, une recherche du beau qui est le beau à leur manière. De même, aujourd'hui, les enfants admirent le compliqué dans les formes ou l'éclatant dans les couleurs; ils ont, en général, un sentiment esthétique détestable, parce qu'ils sont surtout séduits par ce qui tire et surprend leur œil.

Un esprit d'intelligente curiosité se manifeste au même degré dans les nombreuses poteries qui affectent la forme d'un animal ou d'un être humain. Du pastillage, de l'agglomération des petites saillies et appendices semble être née, un jour, l'idée de donner à ces accessoires quelque ressemblance avec un visage. C'est d'abord une indication très vague : trois trous pour les yeux et pour la bouche; on ne sait s'il s'agit d'une tête de bête ou d'homme. Puis la physionomie se dessine davantage; des cornes dentelées montrent que le modeleur a pensé à un cerf, deux moignons de bras qu'il a voulu faire un personnage (Richter, pl. 36). Enfin, peu à peu se réalisent le vase à buste humain et le vase en forme d'animal, oiseau, cerf ou taureau (Perrot, fig. 498-503). Le progrès sur les essais d'Hissarlik est sensible (ci-d. p. 80); mais, par une loi naturelle de l'art, les représentations humaines restent très inférieures aux figures animales. Notons donc à l'actif des Chypriotes cette seconde qualité, le goût de la plastique. Ils n'y renonceront jamais, et nous verrons se développer de plus en plus, dans les âges suivants, l'art du modelage appliqué à la poterie.

A la fin de cette période apparaissent les vases de style mycénien qui sont peu nombreux dans l'île et qui

appartiennent à ce qu'on appelle le troisième et le quatrième style de cette céramique (Duemmler, p. 234, 236; Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, p. 24; voy. ci-d. p. 187). Ils font contraste avec la poterie indigène par leurs formes et par leur technique; on y remarque surtout une espèce de lécythe pourvu de trois goulots qu'on appelle « vase à étrier » (Perrot, VI, fig. 467) et une petite hydrie à base pointue. La terre, bien cuite et dure, d'un aspect luisant et jaunâtre, est recouverte d'une glaçure; la couleur noire des dessins tourne un peu au jaune. L'importance historique de ces vases est grande, car ils ne peuvent provenir que d'importations dues au commerce extérieur, et ils attestent que des relations suivies commencent à se nouer entre Chypre et les îles grecques voisines, comme Rhodes et la Crète, sièges importants de céramique mycénienne (ci-d. p. 158, 176, 199). C'est le prélude de l'entrée en scène des Grecs dans le monde chypriote.

Les terres cuites que l'on rencontre dans les tombeaux de cette période sont des maquettes informes, représentant une idole féminine nue, tenant quelquefois un enfant sur son bras; elles paraissent personnifier la déesse de la génération et de la fécondité universelle (Heuzey, p. 146, n° 1-27; Duemmler, p. 236); mais leur parenté avec la grande déesse babylonienne Istar est contestée (S. Reinach, *Revue arch.*, 1895, II, p. 371). En tout cas, il n'est pas contestable que ce soient les représentations les plus anciennes de la grande divinité de l'île, qui sera plus tard l'Aphrodite de Paphos et qui fut adorée sous la forme d'un simple cône jusqu'au temps des Romains.

Quel nom ethnique peut-on donner à l'ensemble de la population qui habite Chypre dans cette première période? M. Heuzey a montré (p. 114-115) que les traditions hébraïques et grecques s'accordent à signaler

une première occupation par une population asiatique, plutôt syrienne que phénicienne, sans doute composée de colons hittites et hamathites (les noms de villes Kittion et Amathonte indiquent cette filiation; cf. Maspero, *Hist. des peuples de l'Orient*, p. 235). On faisait venir de Cilicie ou de Syrie le roi Kinyras, père d'Adonis, qui personnifiait cette race de premiers occupants. M. Duemmler (p. 212) appelle *préphénicienne* cette population. J'aime mieux cette épithète que celle de *mycénienne* proposée par M. S. Reinach (Bertrand et Reinach, *les Celtes dans les vallées du Pô et du Danube*, annexe G, p. 227-228), car nous avons vu (p. 87) que les objets de style mycénien restent relativement rares dans l'île. M. Duemmler remarque que les plus anciennes nécropoles sont placées à l'intérieur de l'île, non sur les côtes, ce qui fait supposer une race sédentaire et agricole, et non point maritime; les animaux de terre cuite trouvés dans les tombeaux rappellent des habitudes de chasseurs et de cultivateurs. J'accepterais d'autant mieux l'hypothèse d'une colonisation *syrienne* que la période suivante va nous fournir l'occasion d'insister sur cet élément primordial de l'île.

Je ne sais s'il faut aller aussi loin que M. Duemmler (p. 249) et admettre que les Chypriotes de cette époque sont de la même race que les habitants d'Hissarlik (voy. aussi le résumé fait par M. Perrot, t. VI, p. 648-650). Ce qui est certain, c'est que sous Rhamsès II, vers le xve siècle avant notre ère, les Syriens du Nord, soulevés contre l'Égypte, se placent à la tête d'une grande confédération qui comprend la plupart des peuples d'Asie Mineure, parmi lesquels on reconnaît sous le nom de Léka les Lyciens, d'Akérit les Cariens, de Masa les Mysiens, d'Iliouna et de Dardana les fameux Dardaniens ou Troyens (Perrot, IV, p. 508). Il y a là une preuve, sinon de parenté, au moins de communauté d'intérêts et de relations

entre la cité d'Hissarlik et la race syrienne dont les Chypriotes étaient alors un rameau détaché. Ces rapports sont confirmés par la présence d'un fragment de vase chypriote parmi les poteries de style mycénien qui ont été découvertes à Hissarlik (ci-d. p. 80).

Nos 95-117

B. *Deuxième période* allant du XIe siècle environ au VIIIe. Tombes en puits, plus profondes que les précédentes, atteignant parfois 10 à 12 mètres; une dalle forme le fond et sous la dalle reposent, dans une cavité un peu plus étroite, les ossements et le mobilier funéraire (Duemmler, pl. II). A la fin de cette période commence l'usage des chambres sépulcrales creusées dans le roc.

La poterie change d'aspect : plus de vases en forme d'animaux, ni d'appendices compliqués, ni de dessins incisés sur l'argile rouge ou noire; plus de fusaïoles. Les vases, de taille plus grande, sont façonnés au tour et soigneusement cuits; les formes tendent à réaliser la simplicité classique. La couleur noire mate est placée sur un fond d'argile blanc, un peu gris. Le décor géométrique se complique de motifs plus variés; on voit bientôt apparaître de véritables sujets, des oiseaux surtout, mêlés à des végétaux, quelques quadrupèdes, puis l'homme, dessiné grossièrement (Perrot, fig. 496, 510-513, 515, 523, 531). Le peintre n'est encore qu'un barbouilleur; mais son ambition se hausse à des compositions que les âges futurs perfectionneront. Les importations comprennent de rares vases du style mycénien de la dernière période (Perrot, fig. 525-526). Comme spécimen du style géométrique pur importé, on peut citer une très belle amphore du style attique

nommé Dipylon (Perrot, fig. 514), qui atteste les relations de Chypre avec la Grèce continentale vers le IXe ou le VIIIe siècle (ci-d. p. 226). Une influence grecque plus ancienne encore est sensible dans une série d'écuelles, de plats et de canthares (Perrot, fig. 486) qui reproduisent fidèlement ce qu'on appelle le « type des Iles », précédant et annonçant la céramique du Dipylon (ci-d. p. 137).

Les terres cuites sont surtout représentées par des maquettes façonnées à la main et figurant des guerriers, des cavaliers ou des chars de guerre, généralement peints de couleurs bariolées (Perrot, pl. II; Heuzey, p. 151, n°s 28-56).

Certains archéologues ont donné à cette période et à ces produits le nom de « phéniciens » (Duemmler, *Ath. Mitth.*, 1887, p. 248, qui d'ailleurs a changé d'avis plus tard, *Ath. Mitth.*, 1888, p. 281; Winter, *Ath. Mitth.*, 1887, p. 239). Mais on peut se demander s'il est utile de conserver une désignation qui pourrait faire croire à une prédominance absolue de l'élément phénicien dans l'île. Sans doute les Phéniciens ont joué un rôle important à Chypre, et il serait paradoxal de dire qu'au temps de leur puissance maritime, de cette thalassocratie que Diodore place vers le IXe siècle avant notre ère (Duemmler, p. 248), ces marins et ces commerçants avisés ne s'étaient point assuré la possession des meilleurs ports et n'avaient pas fondé des comptoirs importants dans un pays si riche et si voisin de leur empire. Quelques allusions des auteurs à des expéditions des rois de Tyr au Xe et au VIIIe siècle pour forcer la ville de Kittion à payer tribut prouvent à la fois que la domination politique des Phéniciens était réelle et que la situation générale de l'île restait assez indépendante (Heuzey, p. 117). Mais les colons phéniciens avaient-ils formé une population stable et dense? Plusieurs faits

permettent de supposer le contraire, et M. Herrmann a bien raison de dire (p. 13) que le nom collectif de « phéniciens » a été adopté pour les produits de cette période, faute d'une désignation plus convenable. Il serait plus conforme à l'histoire de les appeler *syro-grecs*.

En effet, il est remarquable que les Chypriotes, pendant toute la période classique de leur histoire, ont employé une écriture particulière, dont le déchiffrement date d'une vingtaine d'années seulement et où le savant anglais G. Smith a reconnu un dialecte grec (Heuzey, p. 113). L'alphabet de cette écriture est apparenté à celui de la Lycie, de la Carie, de la Pamphylie; il paraît être une réduction, une sorte d'abrégé de ce que M. Sayce appelle « l'alphabet asiatique », employé dans cette vaste région d'Asie Mineure qui constituait l'empire des Hittites et ses dépendances (Perrot, IV, p. 519-521). On y reconnaît aussi des éléments éoliens qui ont pu être importés par les envahisseurs arcadiens auxquels Pausanias (VIII, 5) attribue l'occupation de l'île peu après la fin de la guerre de Troie. Nous ne rechercherons pas si les rudiments de ce syllabaire chypriote se trouvent déjà sur les fusaïoles de Troie, comme le pense M. Sayce, ce qui ferait remonter les débuts de l'écriture asiatique à une époque extrêmement reculée. Il suffit de noter ce détail typique que les Chypriotes, voisins immédiats de la Phénicie, ont été seuls à résister pendant des siècles à l'alphabet phénicien, alors qu'il était adopté par toutes les autres contrées grecques. « Rien que ce fait, dit M. Heuzey (p. 114), suffirait pour prouver que, doués d'un certain esprit d'isolement et d'indépendance, ils s'étaient laissé entamer moins complètement qu'on ne le croyait par l'ascendant des Phéniciens » (cf. Winter, *Mitth. Ath.*, XII, p. 234-235).

J'ajouterai qu'une autre particularité vient à l'appui

de cette thèse. C'est que les Chypriotes ont de tout temps pratiqué la peinture de vases qui reste étrangère aux Phéniciens (Perrot, p. 728). Les poteries phéniciennes du Louvre (Salle A) permettront de faire la comparaison; sauf quelques exemplaires isolés, rencontrés sur la côte sidonienne et qui sont sûrement des hasards d'importation, le vase peint de style géométrique ne se rencontre en Asie qu'en dehors des frontières phéniciennes. Le plus beau spécimen est le vase de Jérusalem, exposé avec quelques autres fragments de Palestine dans la Salle Judaïque (Salle IX du rez-de-chaussée); on peut voir aussi dans nos galeries un très beau cornet trouvé à Nimroud, en Assyrie (Salle Assyrienne I) et une série de poteries recueillies à Rhagæ dans le pays des Parthes (Salle Asiatique VII); enfin on connaît des poteries cariennes du même genre. (Pour tous ces vases voy. Perrot, II, fig. 372-379; III, fig. 478; IV, fig. 244-248; V, fig. 226-233, 522-529.) Ces trouvailles montrent les rapports des Chypriotes et des populations grecques pratiquant le style géométrique avec des contrées placées en dehors de la zone phénicienne proprement dite.

Si, pour ces raisons, l'élément chypriote nous apparaît assez indépendant à l'égard de la Phénicie, nous percevons en même temps qu'une autre influence s'exerce plus activement sur lui : c'est l'influence grecque. Le style géométrique des poteries présente, comme nous l'avons remarqué, des rapports avec celui des Cyclades d'abord, et celui du Dipylon ensuite. L'importation de véritables œuvres grecques, comme l'amphore de Curium, reste, il est vrai, un accident isolé; on n'en constate pas moins, dans les sujets choisis et dans la façon de composer, de nombreuses accointances avec l'art du dessin tel qu'il était pratiqué par les Grecs des Iles et du continent (Cesnola, *Appendix*, fig. 14-18, 29, pl. 44-47).

Le mélange des éléments mycéniens et protoattiques s'y montre, comme dans la céramique que nous aurons à étudier en Grèce même pour la période correspondante. Le vase de Tamassos, par exemple (S. Reinach, *Rev. arch.*, 1887, I, p. 78-81), est un curieux assemblage de motifs grecs et orientaux. La fibule, agrafe métallique du costume dorien, apparaît dans le mobilier funéraire (Richter, fig. 260). Des figurines humaines, posées sur des bases en forme de cloches, rappellent certaines idoles grecques trouvées en Béotie (*Monuments et Mémoires Piot* [Holleaux], I, p. 21). Enfin, des comparaisons ont été faites entre les bronzes les plus anciens d'Olympie et ceux de Chypre (Furtwaengler, *Bronz. von Olympia*, index au mot *Cypern*). Un grand bouclier de bronze, exposé au Louvre (Perrot, fig. 636), rappelle ceux de la Crète, etc. Comment s'expliquer cette « grécité » naissante de Chypre? C'est encore aux documents historiques à répondre.

M. E. Curtius a donné de la guerre de Troie une explication très ingénieuse (*Hist. grecq.*, trad. Bouché-Leclercq, I, p. 119-179). Il est difficile d'ajouter foi à la tradition poétique qui veut que la Grèce entière se soit levée pour venger l'honneur d'un mari outragé. En réalité, la fameuse expédition aurait été causée par le contre-coup de l'invasion des Doriens en Grèce, vers le XIIe siècle. Chassées par les envahisseurs descendus du Nord, les populations achéennes se seraient embarquées à Aulis sous la conduite de leurs princes pour émigrer en Asie et s'y installer de gré ou de force. La longue résistance des Dardaniens derrière les remparts de Troie et les exploits des Grecs vainqueurs auraient donné naissance à l'épopée homérique. Nous aurions ainsi la clef de bien des énigmes. Pourquoi Homère, que l'on place vers le IXe siècle et qui est Ionien, peut-

il décrire si exactement la civilisation mycénienne, c'est-à-dire un état social propre à la Grèce continentale du XVe au XIIe siècle? C'est, d'une part, que les récits des aèdes les plus anciens peuvent remonter jusqu'à une époque contemporaine de la Guerre de Troie et que, d'autre part, la civilisation mycénienne, par l'entremise des Grecs émigrés, s'est déversée en Asie et particulièrement en Ionie, où elle existait encore quand la poésie épique est née (Croiset, *Hist. de la littérature grecque*, I, p. 82-83). Comment trouve-t-on en Phrygie (Perrot, V, fig. 64) une sculpture semblable à la Porte des Lions de Mycènes? En Troade et en Lydie, de grandes sépultures royales cachées sous des tertres comme à Mycènes? Par la même raison encore. On n'a pas assez remarqué que certains passages de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* font allusion, en dehors du siège de Troie, à des campagnes et à des expéditions multiples des Grecs en Asie. Briséis, la captive d'Achille, a été enlevée par le héros dans une ville de la Troade (*Iliade*, I, 366-369; II, 689-691). Le même Achille se vante (IX, 328) d'avoir pris douze villes avec sa flotte et onze autres villes par terre. Dans l'*Odyssée* (IV, 83-85) Ménélas raconte qu'il a passé huit années à parcourir Chypre, la Phénicie, l'Égypte, l'Éthiopie et la Libye. D'autres textes confirment Homère sur ce point; d'après Eustathe (*Comment. ad Hom.*, XI, 20), le roi de Chypre Kinyras est convié à fournir des troupes à Agamemnon auquel il se contente de faire don d'une belle cuirasse en lui envoyant des bateaux et des soldats de terre cuite (Heuzey, p. 116). Théopompe (Fragm. 111) nous dit que « les Hellènes, compagnons d'Agamemnon, occupèrent Chypre, après avoir chassé devant eux les gens de Kinyras, peuple dont les restes habitent aujourd'hui Amathonte ». Pausanias à son tour (VIII, 5) nous montre une bande d'Arcadiens conduits par le roi Agapénor au siège de Troie et jetés au retour par la tem-

pête sur la côte de Chypre où ils s'installent et fondent le sanctuaire de Paphos. Hérodote (II, 118, 119) nous montre aussi les Achéens en Égypte, après la guerre de Troie. De toutes ces informations se dégage l'impression que la prise de Troie a été l'épisode culminant de très longues guerres qui bouleversèrent l'Asie Mineure pendant longtemps; il y eut alors une sorte de tassement des peuples méditerranéens qui constitua à la longue un nouvel état de choses.

A la théorie de M. Curtius on pourrait faire une objection. Que deviennent dans cette hypothèse les retours des princes grecs dans leur patrie, la rentrée d'Agamemnon à Argos où il meurt de la main d'Égisthe et de Clytemnestre, l'arrivée d'Ulysse à Ithaque, la réconciliation paisible de Ménélas et d'Hélène à Sparte, etc.? Si les Achéens ont émigré en Asie et y sont restés, où les poètes homériques ont-ils pris l'*Odyssée* tout entière? Nous tâcherons de faire nous-même la réponse à cette question.

Les retours des princes grecs, avec toutes leurs péripéties, sont, en effet, un élément fondamental du cycle homérique; un des aèdes, Agias ou Hégias de Trézène en avait fait la matière d'un poème particulier, aujourd'hui perdu, intitulé Νόστοι, et d'autres épopées avaient touché au même sujet. Ce qui est remarquable dans les données qui subsistent de ces différents poèmes, c'est que tous les héros grecs supportent dans leur retour les aventures les plus pénibles ou même succombent misérablement. Nous avons dit le sort d'Agamemnon, les longues tribulations de Ménélas et d'Ulysse. La *Télégonie* d'Eugamon comportait même une variante tragique à l'égard de ce dernier : à peine remonté sur le trône d'Ithaque, le mari de Pénélope devait céder aux factions politiques et s'exiler chez les Thesprotes; de là il essayait de rentrer encore dans son royaume et il était tué par son propre fils Télégonos,

qu'il avait eu de Circé et qui ne le connaissait pas. Diomède, à son retour en Étolie, est trahi par sa femme Égialée, mais plus heureux qu'Agamemnon il peut s'enfuir et passer en Italie où il fonde Canusium et Bénévent. Que de morts et que de désastres ! quelle rentrée pitoyable pour des vainqueurs ! Nous n'avons qu'Homère pour lui demander une explication de ces faits, et il est curieux de voir avec quelle concision énigmatique, par quels pauvres arguments le poète donne à sa manière la raison de ces douloureux événements. C'est la colère de Jupiter ou celle de Minerve qui a tout fait; mais au lieu de raconter par le menu les motifs de cette colère comme au début de l'*Iliade*, l'auteur garde à sa pensée une forme vague et incomplète. « Après que nous eûmes renversé la superbe ville de Priam, après que nous partîmes sur nos navires, un dieu dispersa les Grecs, et dès lors Jupiter médita dans sa pensée un funeste retour aux Argiens, parce que tous ne furent pas également prudents et justes (*Odyss.*, III, 130 et sv.)... » « ... Plusieurs même éprouvèrent une destinée funeste par la colère terrible de la puissante Minerve qui fit naître une vive querelle entre les Atrides (*id.*, 134). » Ménélas veut partir tout de suite, Agamemnon veut attendre pour offrir des hécatombes à la déesse; une moitié de l'armée reste auprès du roi des rois, l'autre s'embarque avec son frère. Dans une relâche à Ténédos, nouvelle discorde; les uns reviennent à Troie avec Ulysse, les autres continuent leur route avec Ménélas et Nestor. Tout cela paraît incohérent et obscur, contrairement aux habitudes épiques. Il n'y a qu'une chose claire : la certitude que tous ces hommes sont condamnés à un retour malheureux.

C'est ici que nous pouvons faire intervenir l'histoire, telle que nous la connaissons. N'est-il pas problable que le poète fait ici allusion à des faits vrais dont le souvenir s'était conservé dans la mémoire des hommes

sous une forme un peu moins précise que celle de la fameuse guerre de Troie? Ces faits, c'est la dépossession immédiate ou lente de presque tous les princes achéens, c'est l'arrivée des nouvelles races et le bouleversement causé par l'invasion dorienne. Ces grands événements, dont le contre-coup se fit sentir dans toute l'Asie Mineure et dans les Cyclades, émurent aussi l'imagination poétique; on les considéra comme la suite naturelle de la guerre de Troie, et l'on en fit une espèce de dénoûment sombre et moral à la tragédie de Priam, en donnant les mêmes noms héroïques à ceux qui avaient combattu sous les murs d'Ilion et à ceux qui, en Grèce, tombaient ou fuyaient devant les hordes venues du Nord. Qu'on y regarde bien : le meurtre d'Agamemnon dans Homère est un meurtre politique. Il est fait allusion à la complicité de Clytemnestre dans deux passages (*Odyss.*, IV, 92; XI, 422-434). Mais dans un troisième (*Odyss.*, IV, 514-537), le piège tendu par Égisthe est visiblement un complot tramé de longue main pour dépouiller de ses États le vainqueur de Troie; il n'y est plus question de Clytemnestre ni de Cassandre. Les prétendants de Pénélope personnifient clairement une race d'envahisseurs; ils vivent en terre conquise, aux dépens du roi absent dont ils mettent le palais au pillage en menaçant sa femme et son fils; leurs intentions matrimoniales ne sont qu'un vain prétexte, et ils avouent assez nettement à Ulysse leur véritable dessein quand ils lui disent : « Nous te tuerons, et nous ne permettrons même pas à ta noble épouse d'habiter Ithaque » (*Odyss.*, XXII, 219-223; cf. *id.* 50-53). Jusqu'au bout, la fiction reste d'accord avec l'histoire, car, après Agamemnon, après Ménélas et Ulysse, c'est le lamentable exode d'Oreste et ses lointains voyages qui symboliseront la dispersion des races et les émigrations, attestant que ce grand bouleversement a duré plusieurs générations.

On excusera l'exposé un peu long de ces faits, si l'on considère que l'histoire de Chypre, à une époque que l'on appelait autrefois préhistorique, s'en trouve singulièrement éclaircie. Nous entrevoyons ce qui a dû s'y passer aux environs du XIe siècle avant notre ère : les campagnes d'Achille, l'histoire du roi Kinyras, l'entrée des Grecs dans l'île et leurs combats avec les indigènes qui se concentrent à Amathonte, sont maintenant des faits qui prennent corps et qui du domaine de la légende passent dans l'histoire. Ajoutons que les événements de Troie restèrent intimement mêlés aux souvenirs chypriotes, puisqu'une tradition locale voulait qu'Homère fût né à Salamine de Chypre et qu'il eût pris pour gendre Stasinos, auteur du poème épique des Κυπριακά, qui formait une sorte de préambule à l'*Iliade*.

Pour revenir à la céramique de cette période et au décor qu'elle porte, il est manifeste que l'introduction des vases dits mycéniens, la formation d'un dessin géométrique analogue à celui des Cyclades, de l'Attique et de la Béotie, les progrès de la forme animale dans le dessin, la prédilection pour les oiseaux, enfin les premières tentatives de représentations humaines et de scènes à multiples personnages, indiquent des rapports assez intimes avec l'art grec. Nous nous expliquons aussi les allures guerrières que prend la physionomie des figurines d'argile, dans ce temps de conquêtes militaires et d'invasion étrangère. Les chariots de guerre sont l'expressive image de l'armement homérique. L'archéologie confirme donc en tout point ce que l'étude des textes vient de nous apprendre sur la période syro-grecque de la civilisation chypriote.

N°s 118-246.

C. *Troisième période* allant du VIIe siècle au Ve environ. Nous l'appellerons période gréco-phénicienne. Tombeaux en forme de chambres sépulcrales, creusés sous terre ou dans le roc, servant à plusieurs morts réunis; ils sont précédés d'un *dromos* ou couloir conduisant à l'entrée (Herrmann, p. 8, 13-24). Les morts sont déposés sur des lits de pierre ou dans des sarcophages. Les vases placés près d'eux sont d'assez grandes dimensions, en terre pâle, avec des dessins de couleur brun noir appliqués directement sur l'argile ou sur un engobe rouge non lustré. Les formes de grandes amphores à anses basses, de barillets, de gourdes sont fréquentes. Le type ornemental prédominant consiste en un groupement de petits cercles concentriques, sans point central, sur la panse et sur le col. On a recueilli des poteries chypriotes de ce genre en pleine Égypte, à Nebesheh (Fl. Petrie, *The Egypt exploration found*, 4e mémoire, p. 7, pl. 3); elles proviennent probablement des tombes de mercenaires chypriotes enrôlés au VIIe siècle dans les armées du pharaon Psammétique. Sur d'autres poteries, les motifs végétaux sont représentés par une palme droite, d'un caractère phénicien (Herrmann, fig. 5). Dans les vases décorés d'animaux ou de personnages, les influences assyriennes et égyptiennes s'accusent très sensiblement : à la première appartiennent la rosace, la plante ou arbre sacré entre deux animaux affrontés, les scènes de chasse et de guerre (Perrot, fig. 507, 517-519, 523, 527, 528, 531); à l'autre le lotus, le personnage tenant une fleur, certains détails de costume comme le pagne (Perrot, fig. 508, 520-522; *Jahrbuch des Inst.*, 1886, pl. 8).

Le décor plastique revient sous une forme mieux raisonnée et plus artistique. Ce sont des cruches dont le goulot se termine en tête de femme; deux mamelons placés sur la panse rappellent parfois la filiation avec les céramiques primitives, mais il n'y a plus mélange hybride de la statuette et du vase; la poterie garde sa forme fondamentale (Perrot, pl. IV, fig. 504, 522). Une autre solution consiste à munir le flanc du vase d'un bec qui affecte la forme d'une tête de taureau : l'animal paraît cracher l'eau et fait l'office de ces mascarons qui ornent aujourd'hui encore nos fontaines. Enfin un troisième agencement consiste à faire asseoir sur l'épaule du vase une figurine de femme qui tient une petite cruche servant elle-même de déversoir (Perrot, fig. 506), spirituelle composition sur laquelle nous reviendrons plus loin (p. 112).

A côté de la poterie indigène il faut signaler une série de vases qui sont de purs articles d'importation, quelques rares exemplaires d'aryballes corinthiens et de vases rhodiens (Herrmann, p. 13, note 10), des coupes attiques à petites figures noires rappelant les produits des fabricants Tléson, Hermogénès et Tlenpolémos (*Journal of hell. stud.*, [Munro et Tubbs], XI, p. 41-46), d'autres à figures rouges de style archaïque, avec des signatures de peintres attiques connus, Hermaios, Chachrylion, enfin un joli alabastre à figures noires et jaunes signé par Pasiadès, toutes œuvres datant de la fin du VIe ou du début du Ve siècle (Herrmann, p. 17-18).

En même temps que toutes ces poteries, on a recueilli des objets émaillés de porcelaine dite égyptienne, des scarabées, des bijoux et des perles, et surtout les belles coupes de métal ciselé, comme les patères de Dali, d'Amathonte et de Curium (Perrot, fig. 546-548, 552), qui précisent le caractère phénicien de cette civilisation (Herrmann, p. 15, 19-20). Les terres cuites

continuent à représenter de préférence des guerriers dont le costume et l'armement ont des ressemblances frappantes avec les figurines phéniciennes du style pseudo-assyrien (Heuzey, p. 64-69, 151-153), puis des femmes à coiffure élargie en forme de klaft et des dieux Bès du style pseudo-égyptien, dont on trouve également les analogues en Phénicie (Heuzey, p. 59-73, 171-173). Vers le VIe siècle, les terres cuites se font plus rares (Herrmann, p. 18); cette industrie languira dans la répétition des motifs traditionnels jusqu'à la grande renaissance grecque de la fin du Ve et du IVe siècle.

On peut encore ici contrôler ce qui se passe dans l'art industriel à la lumière des événements politiques. Le fait capital du VIIIe siècle est l'expansion de la domination assyrienne; Chypre est alors englobée dans les conquêtes du roi Sargon, comme l'atteste la stèle de victoire érigée à Kittion (Heuzey, p. 117). Du même coup la puissance des Phéniciens est abattue en Syrie et on les voit se reporter vers l'occident, se réfugier dans leurs stations méditerranéennes, développer surtout celle d'Afrique qui deviendra la puissante Carthage. Ce reflux de la race phénicienne vers l'ouest ne laissa certainement pas Chypre indemne, et c'est pourquoi l'on assiste à l'importation dans l'île du double élément assyrien et égyptien dont se compose l'art phénicien tout entier. Au VIIe siècle, c'est l'influence égyptienne qui se fait plus particulièrement sentir. Nous avons vu que des Chypriotes firent partie des mercenaires ioniens que Psammétique prit à sa solde. Au milieu du VIe siècle, l'île devient tributaire du pharaon Amasis. Cependant les idées et la langue des Grecs ne sont pas battues en brèche par ces invasions successives, car le séjour de Solon à la cour du roi Philokypros, les relations du roi de Salamine avec le sanctuaire de Delphes, enfin la déclaration des princes chypriotes se ralliant

en 501 à la cause des Grecs d'Ionie, révoltés contre le roi de Perse, prouvent combien étaient profondes les racines de l'hellénisme implantées dans l'île depuis plusieurs siècles (Heuzey, p. 119-122). Ces différentes péripéties de l'histoire chypriote donnent la clef des phénomènes artistiques que nous venons d'observer dans le développement des industries céramiques.

Nous devrions arrêter là nos recherches pour rester dans le domaine des « Origines comparées ». Mais nous n'avons pas cru pouvoir rejeter dans une autre salle la suite des poteries chypriotes, peu nombreuses pour l'époque classique. Nous examinerons donc la série entière et nous ouvrirons ici une quatrième période, en réservant pour l'étude de la Salle M les considérations générales à faire sur les exportations attiques du ve et du IVe siècle.

N°s 247-261.

D. *Quatrième période* allant du ve siècle à l'époque gréco-romaine. Nous l'appellerons période gréco-chypriote. Durant le ve et le IVe siècle, les chambres sépulcrales affectent la même forme, mais la longueur du couloir d'entrée diminue, et il est remplacé bientôt par des degrés d'escalier conduisant à la porte du tombeau. A l'époque des successeurs d'Alexandre et pendant la période romaine, le caveau augmente de dimensions; au lieu de contenir une seule chambre percée de plusieurs niches, il comprend une série de chambres, quelquefois superposées en deux et trois étages (Herrmann, p. 9-11). Dans le mobilier funéraire, ce qui caractérise la première moitié du ve siècle, c'est la disparition presque totale des importations grecques. La céramique locale languit; elle continue à alimenter le tombeau de

quelques produits traditionnels où dominent la cruche à décor plastique, avec dessins noirs et blancs appliqués sur un fond rougeâtre, et les œnochoés en forme de gourde aplatie, avec cercles concentriques en blanc, noir ou violacé sur le même fond rouge. Les terres cuites deviennent tout à fait rares, ainsi que les bronzes et les bijoux. Au contraire, à la fin du v[e] siècle et au IV[e], l'action de l'art attique se fait de nouveau sentir. C'est d'abord l'importation des vases attiques qui recommence (Richter, pl. 183-184); ce sont des peintures à figures rouges du style libre, parmi lesquelles on remarque un cratère portant le nom de Mégaclès, et un très beau lécythe à dorures représentant le Sphinx tué par Œdipe (*Journal of hell. stud.*, VIII, pl. 81), un autre où l'on voit le jugement de Pâris (*id.*, XI, pl. 4), puis des guttus ornés de figures d'animaux d'un style un peu négligé, et enfin une série de poteries noires, lustrées, décorées de petits ornements imprimés en creux dans l'argile (Herrmann, p. 24-39; Munro et Tubbs, p. 49-50). C'est, en outre, la fabrication des statuettes de terre cuite qui prend un magnifique essor et qui s'inspire des plus beaux modèles nés sous l'influence de Phidias et de son école (Heuzey, p. 173-196).

D'où vient cette inégalité entre le commerce des vases et celui des terres cuites? Pour fabriquer, peindre et cuire un vase, il fallait toutes les ressources de la science attique, formée par deux siècles de pratique, et les Chypriotes ne pouvaient pas du premier coup s'élever à cette hauteur; aussi se sont-ils contentés de prendre les vases tout faits. Pour les terres cuites, c'est autre chose : rien ne voyageait plus facilement que les moules dans lesquels il suffisait de pousser un peu d'argile pour avoir l'ébauche déjà excellente d'une statuette; or, nous venons de voir que les Chypriotes avaient montré de tout temps un goût très particulier pour le modelage, et ils étaient assez habiles pour mettre au

point une figurine ainsi obtenue. Ils ont réalisé de cette façon, surtout dans la fabrique de Larnaca, des œuvres qui touchent à la perfection et qui nous rendent, par une sorte de réédition chypriote, la plastique d'argile telle qu'elle avait été pratiquée par les contemporains et les compatriotes de Phidias, de Scopas et de Praxitèle (Pottier, *Statuettes de terre cuite*, p. 66-72). A l'appui de cette idée, nous ferons remarquer que les cruches décorées de figurines prouvent elles-mêmes l'inégalité des aptitudes chypriotes : en effet, la poterie ne change guère, elle conserve le même décor géométrique et monotone, la même couverte peu solide, tandis que la petite statuette se modifie et se perfectionne sans cesse.

Les lampes ornées de reliefs et les verreries blanches, qui contractent dans un séjour prolongé sous terre d'admirables couleurs irisées, sont caractéristiques pour la dernière période, qui voit disparaître complètement les poteries peintes (Herrmann, p. 39-40).

Que tirons-nous des textes historiques sur cette époque? Ils nous apprennent que l'année 500 marque un moment de crise pénible pour l'île. La révolte de l'Ionie est durement comprimée; les Chypriotes, ramenés sous le joug perse, sont forcés d'envoyer à Xerxès 150 vaisseaux armés. Même après la défaite des Perses en Grèce, l'heure de la délivrance ne sonne pas pour eux. Malgré les campagnes navales de Pausanias et d'Aristide (479), puis de Cimon (469) sur les côtes chypriotes, l'île demeure aux mains des Perses. Les communications restent toujours difficiles avec la Grèce continentale jusqu'au temps d'Évagoras, roi de Salamine, qui réussit à maintenir son indépendance pendant dix ans et renoue d'amicales relations avec Athènes (391-382), si bien qu'après sa mort, c'est l'orateur attique Isocrate qu'on charge d'écrire son

panégyrique. En 333 Alexandre soumet l'île, qui est plus tard absorbée dans le royaume des Ptolémées et enfin dans l'Empire romain (Heuzey, p. 122-124; Herrmann, p. 24). Nous n'avons pas besoin d'insister sur la concordance de ces faits principaux avec l'isolement artistique de Chypre pendant la majeure partie du ve siècle et la renaissance qui se produit ensuite.

DESCRIPTION

A. *Vases de la première période* (ci-dessus, p. 84).

16-19. — Poteries façonnées à la main, comparables, pour les formes, la terre encore grossière et les ornements incisés, aux vases troyens. Cependant la céramique de Chypre est visiblement supérieure et témoigne d'une industrie plus avancée ou d'une civilisation un peu plus récente.

20-30. — Même catégorie avec des formes ou des perfectionnements plus spécialement chypriotes. Les vases de terre rouge lustrée attestent une technique déjà savante, quoiqu'il n'y ait pas encore trace de l'emploi du tour. Les ornements incisés très simples se réduisent à trois éléments : le cercle, les petits traits droits parallèles et le zigzag.

31-39. — Vases peints, formant un groupe parallèle au précédent; couleur noire mate qui tourne souvent au jaune. On n'a pas de raisons de croire qu'ils soient plus récents; les formes et les dessins sont souvent identiques à ceux des poteries incisées. Cette haute antiquité de la peinture céramique à Chypre est fort importante à noter (ci-d., p. 85).

40-46. — Perfectionnement de la technique peinte. La terre devient fine et pâle, bien cuite; le noir garde plus souvent son ton réel. Les dessins ne varient guère dans leur simplicité toute primitive, mais se régularisent (dents de loup, quadrillés, losanges, damiers). Les vases, en particulier les petites œnochoés à long bec, se couvrent d'appendices et de saillies de suspension (ci-d., p. 85). On remarquera que les dimensions des poteries pendant toute cette période restent petites (le n° 42 est de taille tout à fait exceptionnelle) et que les plus soignées n'ont pas été faites au tour.

47-68. — Fabrication de vases-statuettes en forme d'animal (ci-d., p. 100). Déjà, dans la série précédente, on a pu voir s'ébaucher une sorte de tête d'animal au sommet du goulot ou sur la panse. Nous assistons ici à la formation complète de l'animal qui, après avoir passé par les ébauches les plus rudimentaires, aboutit à un quadrupède, cerf, taureau, bélier (47-59), ou à un oiseau (61-67), ou à un poisson (68). On peut vérifier les accointances de Chypre avec le style mycénien le plus ancien, en comparant à une de ces terres cuites chypriotes le cerf d'argent et de plomb que Schliemann a trouvé dans le 4e tombeau de la citadelle et qui est également un vase (*Mycènes*, fig. 376).

69-71. — Le potier s'attaque même à la forme humaine; mais, comme on peut le voir, il y réussit encore moins qu'aux formes animales.

72-86. — Poterie commune, de technique ancienne et façonnée à la main, mais en général dénuée d'ornements; grandes écuelles à boire qui sont le prototype de la coupe grecque et qui permettent de mesurer le chemin à parcourir. Il faut noter sur certains vases d'argile noirâtre l'emploi d'une couleur blanche (82-

84) ou de filets en relief (85-86) qui indiquent une fabrique locale particulière. Des vases analogues ont été recueillis en Egypte (Fl. Petrie, *Illahun, Kahun and Gurob*, pl. 27, n°s 14, 16).

87-94. — Poteries importées de style mycénien. Elles sont reconnaissables aux formes où dominent le petit pithos et le vase à étrier (ci-d. p. 87). De plus elles sont façonnées au tour et peintes d'une couleur noire lustrée qui tourne au jaune ou au rouge. D'après une observation de M. Furtwaengler (*Jahrbuch*, 1891, p. 15 de l'*Anzeiger*), les petits vases à étrier auraient surtout servi à renfermer des essences précieuses. On en trouve jusqu'en Egypte (Fl. Petrie, *ibid.*, pl. 17, n°s 3, 28; pl. 20, n° 7).

B. — *Vases de la seconde période* (ci-dessus, p. 89).

95-112. — Vases chypriotes influencés par les produits industriels grecs. On y distingue deux éléments : un curviligne, qui révèle l'influence de l'art mycénien ; un rectiligne géométrique, plus compliqué que celui de la première période, qui trahit l'éducation reçue de la Grèce dorienne. Ces deux éléments sont parfois réunis sur le même vase (95-99). Ailleurs le géométrique pur, analogue à celui du Dipylon attique, avec des éléments nouveaux, comme le svastika, la métope, la feuille d'eau isolée, apparaît et enrichit le fonds pauvre du géométrique chypriote.

113-115. — Petites œnochoés, pourvues de deux yeux peints près du col et décorées d'oiseaux géomé-

triques sur la panse. On ne saurait affirmer que ces vases aient été fabriqués à Chypre. Ils pourraient être importés, par exemple de Rhodes qui a connu ce genre de poteries faites à l'imitation des modèles du style géométrique. L'aile d'un de ces oiseaux est faite comme le pétale d'un lotus rhodien, avec une couleur noire jaunie qui laisse tout autour un petit contour réservé sur l'argile.

116-117. — Œnochoés reproduisant la plante ou arbre sacré entre deux oiseaux affrontés (cf. Cesnola, *Cyprus*, p. 437), motif ornemental qui a été usité en Égypte et surtout en Assyrie (*Ath. Mitth.* [Duemmler], 1888, p. 302; Conze, *Melische Thongef.*, pl. 5), et que les artistes grecs du Dipylon ont connu aussi. On sent que l'on approche de la période où le décor oriental va faire irruption dans l'art grec. Il semble que le hasard ait réuni ici deux œuvres copiées d'après le même modèle, mais l'une exécutée par un ouvrier maladroit ou peu consciencieux, l'autre par une main habile et soigneuse. Le second a usé de deux couleurs : par dessus le brun mat il a placé quelques touches de blanc pour figurer les yeux des oiseaux, pour pointiller les ailes, suivant une technique qui a été employée à Tirynthe (Schliemann, pl. 14, 15, 17).

C. — *Vases de la troisième période* (ci-dessus, p. 99).

Nous distinguons une catégorie de vases peints en noir brun, ou en noir et rouge, sur le fond d'argile pâle et une seconde série peinte en noir ou blanc sur une couverte rougeâtre. Beaucoup de produits de ces deux classes sont contemporains, mais les débuts de la pre-

mière technique doivent être les plus anciens en date.

118-145. — Les vases grandissent de taille et essayent de rivaliser avec les produits grecs qui, dès l'époque du Dipylon, ont réalisé la fabrication de poteries colossales (ci-d. p. 215). L'œnochoé, le lécythe en forme de barillet ou de gourde, la grande amphore sont les formes préférées. La gamme colorée s'enrichit un peu : sur le fond d'argile pâle, on applique souvent deux tons, l'un noir et l'autre rouge, tous deux de couleur mate, non lustrée. Le noir paraît être une sorte de terre d'ombre, encore aujourd'hui exploitée à Chypre et exportée en grande quantité (Perrot, III, p. 687, note 1). Plus rarement est adjoint à ces deux tons un jaune clair, assez vif, dont on a noté la présence aussi dans les catégories mycénienne et béotienne archaïque (*Jahrbuch*, 1891, p. 15 de l'*Anzeiger*). Le style géométrique domine dans le décor, répétant les combinaisons dues aux âges précédents et ne cherchant guère à en créer de nouvelles. Les cercles concentriques de couleur noire ou rouge grandissent et envahissent la plus grande partie de la panse; ils deviennent si fréquents qu'on a voulu y voir une marque spéciale de l'industrie chypriote (Perrot, p. 691). C'est une erreur, car ce type existe dès l'époque mycénienne et il subsiste en Grèce à l'époque du géométrique pur (Furtw. et Lœsch., *Myk. Vas.*, pl. II, 13; XX, n°s 145, 149; Conze, *Zur Gesch. der Anf. griech. Kunst*, pl. I, 2; V, 2; *Ath. Mitth.*, 1888, p. 285, note 1; 288, note 2; *Jahrbuch*, 1886, p. 137, n° 2949). On a supposé que ce type ornemental très ancien dérivait des vases de bois où sont marquées en stries circulaires les couches ligneuses accumulées par les ans (*Myk. Vas.*, p. 27). En somme, les potiers chypriotes commencent à s'endormir dans une routine machinale et l'on sent à leur

inertie artistique, comme à leur docilité politique, que l'heure de la décadence a déjà sonné pour eux, au moment où les races grecques des îles et du continent prennent conscience de leur vitalité.

146-147. — Vases unissant au décor géométrique l'élément végétal, petites palmes, rosaces, empruntées au formulaire gréco-oriental.

148-150. — Petites œnochoés à bec, pourvues de deux yeux en souvenir d'une tradition ancienne (ci-d. n°s 113-115). Deux sont décorées de feuilles isolées ou de palmes ; la troisième porte une branche de feuillage et un oiseau de style géométrique.

151. — Les souvenirs mycéniens (demi-cercles, ailes de l'oiseau) et géométriques purs (superposition de petits zigzags) s'allient avec la période chypriote plus récente (forme de barillet, cercles concentriques, couleur mate noire et rouge) sur cette grande œnochoé qui est un des beaux spécimens de la céramique indigène. Le tournassage des pièces en barillet exigeait une certaine adresse : elles sont façonnées en deux morceaux réunis par une suture verticale qui reste parfois visible (Perrot, p. 690).

152. — Petit cratère à trois pieds (publié par Perrot et Chipiez, pl. III et fig. 508). Les anses en forme de têtes de bouquetins, les petits zigzags superposés sont des souvenirs persistants du style appelé Dipylon ; les boutons de lotus épanouis rappellent l'Égypte et la transmission de ses motifs floraux à Rhodes ; le chien lui-même, attaché à une corde, est traité dans un style pseudo-rhodien. Ce curieux vase présente l'amalgame de trois ou quatre écoles artistiques dont les enseignements se sont superposés du XIe au VIIe siècle.

153. — Col de grande amphore (publié *ibid.*, fig. 531). Pour la première fois nous rencontrons la représentation humaine et un essai de scène à personnages. On aurait tort de croire à un simple sujet de genre, à la rencontre de deux chasseurs rapportant un bouquetin tué dans la montagne. La curieuse figure qui suit les deux porteurs, une femme drapée, portant une ceinture dont le bout frangé traîne derrière elle, coiffée d'un haut calathos, les deux mains élevées comme pour un acte religieux, montrent que nous avons sous les yeux une offrande à une divinité. Du reste, M. Richter (p. 438, pl. 115, n° 2) a très heureusement rapproché cette peinture d'une gravure de cylindre hittite qui montre dans une scène religieuse des porteurs de bouquetins semblables à ceux-ci. Cette comparaison nous permet d'orienter du côté de l'Asie et, à travers l'art syrien, du côté de l'Assyrie et de la Chaldée, l'école chypriote qui ose enfin aborder la représentation humaine et s'essayer à la véritable peinture. La glyptique orientale lui a fourni certainement une mine précieuse de modèles. Le vase d'Ormidia (Perrot, fig. 523), le vase de Tamassos (Richter, fig. 37, 38, 72, 75) sont des spécimens plus complets de la même école.

154-165. — Fond d'argile rougeâtre; la terre provient d'un gisement différent, de ton naturellement rouge, et en plus elle a été parfois avivée par une couverte. Cette distinction n'entraîne pas de différence dans l'exécution ornementale; c'est le même répertoire géométrique que ci-dessus. Nous noterons seulement une grande coupe plate à deux anses (154) où le peintre très inexpérimenté a cherché à rendre, semble-t-il, deux hommes en train de chasser un oiseau et de le pousser soit dans un piège en forme de filet tendu, soit dans une espèce de basse-cour formée de claies. On

reconnaît là un souvenir des scènes de chasse familières au Dipylon. Une peinture de style analogue a été publiée par Cesnola (*Cyprus*, pl. 44, fig. 33). Une autre coupe (159) porte quelques caractères chypriotes tracés au moyen d'une sorte de pâte blanche incrustée dans l'argile rouge, qui donneront une idée de l'écriture indigène et qui représentent sans doute le nom du fabricant ou celui du possesseur.

166-175. — Perfectionnement de la fabrique à ton rouge. Le vase est lustré sur toute sa surface. Ce progrès marque une époque assez récente où l'on cherche à imiter le beau brillant des vases grecs du VIe et du Ve siècle.

176-185. — Ici nous plaçons la suite de la fabrication des vases plastiques, que nous avons vue s'ébaucher dans la première période (ci-d. p. 106). Si la fabrication des vases en forme d'animaux n'est pas complètement abandonnée, comme le prouvent quelques taureaux d'un modèle assez perfectionné (176-179), la préférence des céramistes se porte vers un compromis qui consiste à prendre la tête seule de l'animal et à en faire le déversoir du vase (180-184). M. Herrmann (p. 50) pense que le goût des Chypriotes pour le taureau comme type ornemental doit avoir une origine asiatique et assyrienne. Pareil procédé est employé pour la forme humaine dont on extrait, en quelque sorte, la partie la plus intéressante et la plus vivante, le visage, pour en décorer le goulot du vase (185).

186-208. — Enfin une solution plus esthétique encore est celle de l'œnochoé au type de la figurine verseuse. La variété des exemplaires recueillis permet de suivre les progrès de l'invention plastique depuis les maquettes du VIIe siècle, serrées dans leur étroit fourreau de vêtement (186-202) jusqu'aux figures du VIe et du Ve où la chevelure et la draperie se font plus souples

(203-208). M. Herrmann (p. 47-48) fait remarquer que l'on a trouvé en Syrie des fragments de vases tout semblables, et il en conclut que ce motif peut dériver de l'art syro-ḥittite; mais peut-être ne sont-ce que des exportations chypriotes. Il mentionne une explication ingénieuse de M. Richter qui a rapproché de cette composition certains vers d'Homère (*Odyss.*, I, 136) où est décrite la servante versant l'eau sur les mains des hôtes avant le repas; peut-être le vase chypriote a-t-il été destiné spécialement à ce rite hospitalier encore en usage dans tout l'Orient. M. Heuzey (*Gaz. arch.*, 1889, p. 4-6) montre que les types de verseuses se divisent en trois classes : 1° la femme est coiffée d'une mitre orientale, roulée comme un turban autour de la tête, et elle tient la petite cruche des deux mains en l'appuyant contre son corps (186-190; le n° 191 fait transition avec la catégorie suivante, la coiffure étant déjà grecque); 2° la femme a les cheveux cachés et serrés sous un mouchoir ou cécryphale et elle tient la petite cruche de la main droite à côté d'elle (192-208); 3° la figurine est debout ou elle est remplacée par un groupe composé d'Aphrodite et d'Éros (voy. plus loin, 247-250, composition appartenant à la période alexandrine). Pour M. Heuzey, l'aboutissement de ce motif à un groupe de divinités et la présence de certains attributs, comme une fleur ou une pomme dans quelques exemplaires archaïques, ne permettent pas d'attribuer à la série un sens familier; tous ces détails lui suggèrent la comparaison avec la déesse égyptienne Hathor versant aux défunts l'eau céleste. A notre avis, cette dernière solution ne pourrait être adoptée que si l'on parvenait d'abord à prouver la destination spécialement funéraire des cruches chypriotes au type de la verseuse.

209-233. — Spécimens de la poterie commune dont la date est fort difficile à déterminer et qui a dû

être fabriquée pendant plusieurs siècles. On remarquera le vase en forme de grande gourde (213) qui montre jusqu'où les potiers ont poussé l'imitation fidèle de la réalité et qui rappelle les vases de bois dont nous parlions plus haut (p. 109) pour expliquer l'usage si fréquent des cercles concentriques. Les écuelles plates à bord retroussé et contourné de façon à former un ou deux becs (226-227) servaient de lampes, et elles ont duré sous cette forme dans toute l'étendue du domaine phénicien jusqu'à l'époque gréco-romaine qui voit se développer le type classique de la lampe fermée par dessus et décorée de reliefs.

234. — Nous commençons la classe des importations étrangères par ce beau spécimen de vase émaillé, au ton bleu verdâtre, décoré de dessins noirs où l'élément géométrique se mêle au décor végétal égyptisant. Il peut être un produit phénicien ou rhodien (cf. Perrot, p. 732 et s.).

235. — Aryballe protocorinthien, décoré sur l'épaule d'une volute courte, dernier souvenir de la spirale mycénienne et, sur la panse, de chiens courants, sujet emprunté à l'art du Dipylon. Peinture monochrome en couleur noire tournant au jaune, sans incisions. Les débuts de cette fabrication se placent au commencement du VII[e] siècle.

236-239. — Je place ici quelques fragments de vases qui, bien que fabriqués probablement à Chypre, portent la marque d'une influence extérieure et prouvent manifestement l'importation de modèles rhodiens et corinthiens. Ils ont été étudiés et publiés par M. Collignon (*Rev. des Étud. grecq.*, 1893, p. 33-39) qui en a pris texte pour démontrer que le prétendu vase de style protoionien découvert par M. Ramsay (Rayet, *Céramiq.*

grecq., p. 45) est simplement un vase chypriote fait pendant la période d'influence égyptienne et représentant la figure d'Isis-Hathor. Les personnages dont les cheveux retombent par derrière en une mèche rigide sont coiffés à la mode syrienne, et ce détail montre que le souvenir d'une parenté avec les Hittites n'avait pas disparu de l'île. L'argile de ces fragments est grise comme celle des autres poteries chypriotes; la couleur noire est le brun mat ordinaire; mais les incisions qui détaillent les ornements des vêtements, la chevelure d'Hathor, les pétales des rosaces et des lotus, décèlent une technique venue de Rhodes ou de Corinthe. On peut placer la date de ces peintures dans la seconde moitié du VIIe siècle ou le début du VIe.

240-245. — Vases à figures noires appartenant à la fabrication attique du VIe et du Ve siècle (voy. Salle F). Le groupe d'hommes dans un fond de coupe (240), avec ses gros points noirs simulant une inscription, est traité d'une façon rapide et purement industrielle. La coupe décorée d'un sphinx vu de face (241) est beaucoup plus soignée et rentre dans la série des œuvres groupées autour des noms de Tléson et de Xénoklès (cf. Klein, *Griech. Vas. mit Meistersignaturen*). Les coupes ornées de figures minuscules, archer, sphinx, cavalier (242-243), relèvent de l'école des miniaturistes attiques comme Glaukytès et Phrynos. Le lécythe portant deux grands yeux avec un coq à peine reconnaissable (244), la coupe qui répète deux fois l'enlèvement de Thétis par Pélée dans un style tout à fait négligé (245), appartiennent à la période du Ve siècle où la fabrication des figures noires, de plus en plus abandonnées pour les figures rouges, se traîne dans de pitoyables productions.

246. — Je signale en dernier lieu une petite coupe de terre noire fumigée avec deux anses ornées d'une

fleur de lotus. C'est un représentant très rare du *bucchero nero* trouvé en dehors de l'Italie (voy. ci-d. p. 153).

D. — *Vases de la quatrième periode* (ci-dessus, p. 102).

247-250. — Fin de la fabrication des œnochoés au type de la figurine verseuse (ci-d., p. 113; cf. *Journal of hell. stud.* [Munro et Tubbs], XI, 1890, p. 39). L'argile, autrefois pourvue d'une couverte rouge, est redevenue d'un ton pâle; des dessins en oves et en palmettes élégantes trahissent l'influence des ateliers attiques perfectionnant l'exécution des beaux vases à figures rouges (Salle G); pourtant on observera la persistance toute locale des anciens motifs géométriques, le quadrillé semé de points, le grand méandre allongé, les dents de loup. Le style des statuettes garde une raideur archaïque qui prouve que la date de ces vases n'est pas encore très éloignée du v[e] siècle.

251. — Vase en forme de tête représentant un esclave éthiopien coiffé de la grande perruque égyptienne. Produit importé, fabrication d'époque gréco-romaine. L'Italie a fourni beaucoup de types de ce genre, mais le point de départ de toute cette fabrication est encore la Grèce (Salle H).

252. — Grand lécythe à panse plate, sans ornements, d'une forme très fréquente en Cyrénaïque (Salle M).

253-255. — Je place ici quelques spécimens d'une catégorie toute particulière; ce sont des vases imitant la technique du métal dont deux (253, 254)

pourraient appartenir à une époque ancienne, si l'on en juge d'après la gaucherie du façonnage, la rudesse de la terre; mais il n'est pas toujours facile de dire si l'aspect grossier d'une poterie est dû à une haute antiquité ou à une exécution négligée. On peut les comparer à certains vases italiotes, d'argile noire, imitant par des cannelures l'aspect du métal et dont la date est relativement récente (voy. Salle H).

256-258. — Vases attiques, importés de Grèce et datant de la seconde moitié du ve siècle. Le lécythe à fond blanc et au trait noir (256) représente une Amazone s'équipant, le pied posé sur une éminence, dans l'attitude qui est donnée à un éphèbe de la frise du Parthénon; ce vase a été publié par M. Duemmler (*Jahrbuch*, 1887, pl. 11). La couverte blanche, un peu lustrée, qui indique les chairs nues de la femme, est une technique que l'on remarque particulièrement sur les lécythes blancs trouvés à Erétrie (Salle L). Les deux vases à figures rouges rentrent dans une série de cratères un peu renflés au milieu de la panse, improprement appelés oxybaphons, dont la fabrication est devenue très usitée à la fin du ve et au ive siècle (Salles G, K). Celui qui représente Zeus poursuivant une femme (au revers femme accourant vers un homme drapé) est le plus ancien, comme le prouvent les anses en forme de saillies courtes, les ornements en oves et le style des personnages. L'autre, avec sa guirlande de lauriers autour de l'embouchure, est plus récent: il est décoré d'un char courant à deux chevaux, conduit par un éphèbe et accompagné d'un autre éphèbe qui tient une lance (au revers trois personnages drapés). Ce qui rend ce monument précieux, c'est qu'il porte une inscription peinte en lettres aujourd'hui noirâtres, autrefois blanches ou rouges, Μεγακλῆς καλός, le beau Mégaclès, nom d'éphèbe athénien qui atteste le lieu d'origine du vase

(Klein, *Lieblingsinschriften*, p. 64, n° 6). Sur les conclusions historiques à tirer de l'importation de ces vases à Chypre, voyez ci-dessus, p. 103. Nous y reviendrons en étudiant la Salle M.

259-261. — Petites soucoupes peintes d'un beau noir lustré ; l'argile rougeâtre et le vernis sont les indices de la provenance attique. Les inscriptions chypriotes incisées sur le fond de ces poteries ne contredisent pas cette assertion, car le fabricant a l'habitude de peindre les inscriptions qui sont cuites comme le reste du vase, tandis que l'acheteur ne peut qu'inscrire son nom à la pointe dans l'argile durcie.

III. — Vases de Théra (Santorin).

LIVRES A CONSULTER. — Fouqué, *Santorin;* — Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 19-42; Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI, p. 135-154; — Furtwaengler et Lœschcke, *Mykenische Vasen*, p. 18-22.

HISTORIQUE.

L'intérêt capital des trouvailles faites à Santorin réside dans la découverte d'une sorte de Pompéi préhistorique, de quelques maisons ensevelies sous une couche énorme de pierre ponce. Les géologues ont reconnu que cette catastrophe avait été causée par une violente éruption volcanique qui transforma la configuration de l'île elle-même (Fouqué, p. 130). Après M. Fouqué, deux autres Français, MM. Gorceix et Mamet ont exécuté dans l'île des recherches et des fouilles fructueuses qui ont permis de rassembler au Musée de l'École d'Athènes la série la plus complète des vases de Santorin et qui ont fourni des indices précieux pour l'étude d'une des céramiques les plus anciennes. L'histoire s'accorde, en effet, avec la géologie pour faire remonter à une date très reculée l'ensevelissement de la ville théréenne, car Hérodote (IV, 147, 148) parle d'une occupation de l'île par des Minyens ayant pour chef le spartiate Théras, événement qui se place vers le XII[e] siècle avant notre ère, et il rappelle qu'au temps de Cadmus, le Phénicien Membliare y avait déjà installé des colons, huit générations, c'est-à-dire deux siècles plus tôt, ce qui nous reporte vers le XIV[e]

siècle. Il paraît logique de conclure que le cataclysme est fort antérieur à cette date, car, à partir de ce moment, le bassin méditerranéen était sillonné en tous sens, et un phénomème aussi effrayant aurait certainement laissé quelque trace dans la mémoire des hommes. De plus, l'île dut rester inhabitable pendant fort longtemps, et si les Phéniciens de Membliare purent s'y installer, c'est que l'humus végétal avait eu le temps de recouvrir ce désert de laves et de pierres. Enfin on remarquera que la céramique de Théra, apparentée d'une part à celle d'Hissarlik et d'autre part à celle de Mycènes, forme une sorte de trait d'union entre les deux : or, on atteint pour les plus anciennes couches d'Hissarlik les environs de l'an 3000 (ci-d. p. 76); nous verrons (p. 209) que la floraison de l'empire mycénien avoisine le XV[e] et le XIV[e] siècle : par conséquent, en plaçant les vases théréens aux environs du XX[e] siècle, on constitue un ensemble de dates qui a pour lui, sinon la certitude, au moins la vraisemblance et la logique. C'est, en effet, la date approximative de l'an 2000 que proposait M. Fouqué, avec beaucoup de réserves, pour la première éruption du volcan (p. 130) et, s'il est vrai que cette date ne peut être aucunement considérée comme sûre par les géologues (*American Journal of archæology*, 1894 [H. S. Washington], p. 519), il faut cependant reconnaitre que cette hypothèse concorde bien avec les données actuelles de l'archéologie.

Dans les maisons ensevelies sous la lave on trouva les vases encore en place, remplis d'orge, de seigle, de pois et de lentilles, mêlés à des instruments de pierre, des meules, des pressoirs en lave, des couteaux d'obsidienne, une petite scie en cuivre et quelques anneaux d'or. C'était une population déjà pourvue d'un certain confort et ayant des instincts artistiques développés. Les habitations, solidement construites avec des blocs

de lave et des pièces en bois d'olivier, sont revêtues à l'intérieur d'un crépi grossier, parfois d'une chaux blanche sur laquelle on a peint à fresque des ornements analogues à ceux des vases; on a cru reconnaître une maison à deux étages et on a recueilli une série de poids en lave qui paraissent indiquer l'usage d'un certain système métrique. Tous ces détails attestent sur ce point du monde grec un état de civilisation supérieure à ce que nous avons constaté à Hissarlik ou dans les plus anciennes nécropoles de Chypre.

La céramique, de son côté, atteste un progrès sensible sur Hissarlik et sur Chypre. Tous les vases sont faits au tour (Fouqué, p. 106) et un certain nombre ont dû être cuits soigneusement dans des fours bien clos. Le vase-statuette n'existe qu'à l'état de souvenir dans une série d'œnochoés à col renversé, dont la panse ornée de mamelons rappelle encore la structure féminine (Perrot, fig. 457) ou dont le col offre une vague ressemblance avec une tête humaine au moyen de pastillages mis à la place des yeux et du nez (Dumont, p. 2, nº 13). Le fait le plus remarquable de cette céramique, c'est qu'elle ignore l'incision et ne pratique que le décor peint. L'argile est recouverte d'un engobe, soit par immersion complète, soit par application au pinceau; sur cet engobe gris clair ou tirant sur le brun sont exécutés des ornements en blanc, en noir, en rouge (ce dernier ton pouvant être une décomposition du noir). Toutes ces couleurs sont mates et ne reluisent pas quand on fait jouer le vase à la lumière du jour (Perrot, pl. xx). Une autre nouveauté de cette peinture industrielle, c'est qu'elle a une prédilection toute particulière pour les végétaux, qu'elle se plaît à reproduire les capricieuses volutes des feuillages, la silhouette légère des rameaux aux pétioles alternants (Dumont, I, pl. 1 et 2). Il y a là une école naturaliste,

qui s'oppose nettement aux tendances géométriques et abstraites des céramistes de Troie ou de Chypre. On verra plus loin (p. 249) quelle importance nous attachons à cette distinction qui montre le dessin grec engagé dans des voies diamétralement opposées. La supériorité de l'art théréen sur les essais que nous venons d'étudier ailleurs tient surtout à cet amour déjà sincère et scrupuleux de la nature. Il s'annonce ici par de timides ébauches, il s'affirmera plus tard par la floraison magnifique de la peinture mycénienne. Santorin nous offre les débuts véritables de la peinture grecque, et nous comprenons, sans plus tarder, quel va en être l'esprit et le style. MM. Furtwaengler et Lœschcke (p. 19) ont nommé très justement la poterie de Santorin « la première étape (*Vorstufe*) » de la céramique mycénienne.

M. Fouqué a montré par de sûres analyses, faites au microscope, que presque tous les vases de Santorin avaient été fabriqués dans l'île même, avec une argile spéciale dont il a pu déterminer l'emplacement. Il a pu reconnaître les importations étrangères à ce que leur constitution argileuse était différente de ce que fournit le sol même de l'île. Parmi ces vases importés figure une sorte de coupe-écuelle qui ressemble beaucoup à celles de Chypre, ornée de dessins géométriques peints en quadrillé (*Myk. Vas.*, pl. 12, n° 80). D'autre part, M. Fouqué (p. 127, note 1) a signalé la découverte d'un fragment de vase théréen parmi les ruines de Mycènes, en Grèce, fait qui a une double importance, puisqu'il prouve avec quelle facilité les vases voyageaient à une époque aussi reculée et quelles relations commerciales existaient entre les habitants de Santorin et ceux de la Grèce propre.

On a recueilli sur le sol de Théra d'autres poteries fort différentes de celles que nous venons de décrire et qui présentent le décor géométrique le plus pur en cou-

leur noire un peu lustrée, tirant souvent sur le jaune. On a pu être tenté d'en conclure que ces vases dataient, eux aussi, d'une période antérieure au cataclysme qui a enseveli les habitations. Mais il faut mettre ici en garde les archéologues contre une confusion dangereuse qui s'est faite et dont on trouve les traces dans la dissertation de M. Conze (*Zur Geschichte der Anfænge griech. Kunst* dans les *Comptes rendus de l'Académie de Vienne*, 1870, p. 505-534), qui a été le point de départ de nombreuses études sur les origines du dessin linéaire et géométrique chez les Grecs. M. Conze a réuni dans ce travail les spécimens alors peu connus des poteries à décor géométrique recueillies dans les îles et en Grèce; on y trouve surtout des exemplaires de ce qu'on appelle aujourd'hui le style du Dipylon (ci-d. p. 212). Mais pour donner une idée de la haute antiquité de ces produits, l'auteur cite des vases de ce genre, conservés au Musée de Sèvres et trouvés, d'après le témoignage de Bory Saint-Vincent, à Théra, sous une épaisseur de 15 à 20 mètres d'épanchements volcaniques (p. 514). Cette assertion, qui amènerait à placer les débuts de la fabrication dite du Dipylon à une époque beaucoup trop reculée, a besoin d'être corrigée par cette remarque de M. Fouqué (p. 95), que des tombes d'*époque hellénique* ont été trouvées plusieurs fois à la base du tuf ponceux, soit à Théra, soit à Thérasia, mais qu'elles ont été creusées à une date beaucoup plus récente comme des tunnels dans la couche volcanique et ne sont certainement pas contemporaines des habitations; à titre d'exemples, M. Fouqué cite précisément les monuments vus et décrits par Bory Saint-Vincent. Il faut donc distinguer soigneusement à Théra ce qui appartient aux maisons ensevelies et ce qui a été trouvé dans des tombeaux, sous peine de confondre deux civilisations très différentes; de même qu'à Mycènes (ci-d. p. 186) on s'exposerait à

de graves erreurs en mêlant tout ce qui est recueilli sur l'esplanade de la citadelle avec le contenu des tombes royales.

Faisons une autre remarque. On donne souvent le nom de « type de Santorin » aux cruches à col renversé qui sont, en effet, fréquentes dans la série très ancienne trouvée sous la ponce. Mais il serait inexact d'en conclure que partout où l'on rencontre un produit de cette forme, il ait la même antiquité que les objets de Santorin. C'est une forme de vase qui a sa genèse bien établie; on le voit se former à Hissarlik, à Chypre, et il prend sa forme consacrée à Santorin; puis il se répand dans les autres îles, à Milo, à Syros; il va jusqu'en Italie (voy. Salle D) et même jusqu'à Marseille (Dumont, II, p. 120-123), porté par le flux commercial qui peu à peu se fait sentir sur tous les rivages du bassin méditerranéen. Il est donc certain que la fabrication de ce type s'est perpétuée pendant longtemps. Il en est de même pour le long gobelet dérivé de la corne à boire (Dumont, I, pl. 1, n° 4) qui date d'Hissarlik (ci-d. n° 8) et se transmettra aux Rhodiens de l'âge mycénien (n° 276).

Il est peut-être plus difficile que partout ailleurs de donner un nom à la population qui habitait Théra au moment de la grande éruption volcanique. Un indice peut nous guider : c'est que l'on constate dans l'île la présence des petites statuettes de marbre qu'on appelle idoles cariennes et qui sont répandues dans les Cyclades (*Ath. Mitth.*, 1884, p. 157 [Kœhler]; 1886, p. 33 [Duemmler]; *Journal of hell. stud.*, 1884, p. 42-59 [Bent]; 1894, p. 325 [Evans]; l'*Anthropologie*, 1895, p. 307; *Revue arch.* 1895, I, p. 380-381 [S. Reinach]). On les trouve dans les tombeaux, mêlées à un mobilier composé de petites soucoupes en pierre, d'instruments de silex, de cruches à col renversé, de vases à

saillies perforées qui dénotent une étroite parenté avec la civilisation d'Hissarlik, de Chypre et de Santorin. M. Duemmler (p. 33) croit pouvoir pour ces raisons les faire remonter avant l'an 2000. M. S. Reinach les place entre 2500 et 1600, d'accord avec M. Evans (*l. c.*, p. 327). Le domaine de cette industrie préhellénique, qu'on appelle par abréviation la *civilisation des Cyclades*, s'étend jusqu'à présent à Rhénée, Paros, Naxos, Érémonisia, Ios, Amorgos, Oliaros, Théra et Thérasia, Milo et Syra. Il remplirait l'espace de temps qui s'étend entre le monde d'Hissarlik et celui de Mycènes dans lequel il tend à se fondre (voy. par exemple la curieuse pyxis de Milo, en pierre, décorée de spirales mycéniennes; Perrot, fig. 461).

La céramique de Santorin, afférente d'une part à celle d'Hissarlik (Dumont, I, p. 37) et de l'autre à celle de Mycènes dont elle est comme la préface, remplit donc les conditions nécessaires pour rentrer dans ce groupe. Mais nous apprend-elle à quelle race nous avons affaire? C'est ici que le problème devient beaucoup plus délicat. M. Kœhler (p. 157, 159) insiste sur la forme de l'instrument à trois cordes que tient l'idole de pierre trouvée à Santorin; il y reconnaît un instrument d'origine orientale, la σαμβύκη, qui avait été inventée par les Syriens. M. Duemmler (p. 42-45) fait remarquer avec raison la grande unité de physionomie qu'a cette société primitive qui va d'Hissarlik aux premiers temps mycéniens et, sans nier quelques influences étrangères, venues de la Chaldée et de l'Égypte à travers des masses encore compactes de population, il croit surtout à une civilisation issue du fonds asiatique lui-même, non pas phénicien, mais plutôt lélège et carien. Cette solution est trop voisine de celle que nous avons fait valoir en faveur de Chypre (ci-d. p. 88) pour que nous ne l'admettions pas volontiers. On remarquera, en effet, que la première colonisation phénicienne qui soit signalée sur le sol

de Théra, celle de Membliare, doit être postérieure au cataclysme volcanique et date au plus du XIVe siècle. M. Duemmler a rappelé, en outre, un texte d'Hérodote (I, 171) qui est d'une importance capitale dans ces questions si obscures d'ethnographie. « Les Cariens ont quitté les îles pour venir sur le continent (asiatique); car autrefois, lorsqu'ils étaient sujets de Minos et qu'on les appelait Lélèges, ils habitaient les îles et ne payaient aucun impôt, autant que je puis juger par ouï-dire de temps si éloignés. Mais, quand Minos le demandait, ils formaient les équipages de ses navires... Très longtemps après, les Doriens et les Ioniens chassèrent des îles les Cariens qui s'établirent sur le continent. » Nous verrons plus loin (p. 175) que le règne de Minos représente pour nous la grande floraison de la civilisation mycénienne. Dans le fait mentionné par Hérodote d'une domination crétoise acceptée tranquillement par les Cariens qui occupaient déjà les îles, on peut trouver la confirmation de l'hypothèse précédemment exposée : une civilisation carienne insulaire aurait précédé la civilisation mycénienne et formerait le trait d'union entre celle-ci et Hissarlik. Thucydide (I, 8) rappelle aussi qu'avant Minos les îles étaient occupées par des Cariens et des Phéniciens qui s'adonnaient à la piraterie. Il est vrai qu'il donne sur les rites funéraires des Cariens certains détails qui jusqu'à présent n'ont pas été confirmés par les fouilles faites dans les nécropoles insulaires; mais, en l'absence de fouilles nombreuses et méthodiques, en raison aussi de l'incertitude du texte grec, cette apparente contradiction ne suffit pas à infirmer la croyance à une domination carienne (cf. Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, p. VI, note 2). Il est bien entendu d'ailleurs que, dans l'état de nos connaissances, nous ne pouvons attacher à des conclusions de ce genre la valeur de vérités historiques démontrées et qu'il convient d'apporter à ces vues sur

les premiers âges de la société grecque la réserve dont Hérodote donne lui-même l'exemple.

DESCRIPTION

262-263. — Œnochoés à col renversé, trouvées dans les habitations sous la couche de ponce et antérieures au cataclysme volcanique (ci-d. p. 121). Argile claire avec peinture noire mate. On remarquera que le système mycénien du décor en spirales y apparaît déjà.

264. — Poterie d'argile rougeâtre, sans peinture, recueillie dans un tombeau près de Gonia. Cette céramique peut être aussi fort ancienne (comparez un cornet d'argile rouge, pl. 39, 4, de Fouqué).

265. — Grand pithos de style mycénien. M. F. Lenormant l'a trouvé rempli de cendres dans une sépulture de Mésovouno (*Arch. Zeit.*, 1866, *Anzeiger*, p. 257, pl. A, 2), et il a été légué au Louvre par M. de Witte. C'est par erreur que MM. Furtwaengler et Lœschcke l'ont placé à la suite des poteries lustrées de Santorin (*Myk. Vas.*, p. 21, fig. 8). C'est un très bel exemplaire de la poterie mycénienne la plus ancienne, à couleur noire mate, retouchée de blanc, sur fond d'argile clair. Il est également remarquable par ses grandes dimensions (haut. 0,80).

266. — Spécimen de la poterie à peinture lustrée qu'il faut se garder de confondre avec les types les plus anciens de l'île (ci-d. p. 123). Ce vase a été rapporté par M. de Cessac et trouvé dans les tombes de

Mésovouno. C'est une grande amphore dont le col manque; elle devait ressembler en dimensions plus réduites à la colossale amphore du Dipylon exposée au centre de la Salle A (n° 516) et elle a, comme elle, des anses à double arcature. Elle appartient donc à la céramique grecque postérieure à l'invasion des Doriens, et non au géométrique primitif des Cyclades. L'argile, la peinture, les ornements en forme de rosaces enfermées dans des cercles concentriques, sont semblables à ceux qu'on voit sur des exemplaires du Dipylon (ci-d. p. 234).

267. — Skyphos appartenant à la même catégorie que le précédent numéro et trouvé au même endroit.

IV. — Vases de Rhodes.

Livres a consulter. — Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 43-46, 161-172; — Heuzey, *Catalogue des figurines du Louvre*, p. 204-244; — Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI, p. 463-465, 914 et s.; — Salzmann, *Nécropole de Camiros;* — Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, p. 1 à 18, pl. 1 à 11; — *Ath. Mittheilungen*, 1881, p. 1 (Lœschcke); — *Jahrbuch*, 1891, p. 263-271 (Duemmler); — *Journ. of hell. studies*, VI, p. 180-191 (C. Smith); — C. Torr, *Rhodes in ancient times.*

HISTORIQUE

La collection rhodienne du Louvre provient presque tout entière des fouilles faites vers 1860 par Auguste Salzmann à Camiros; elle a été acquise en plusieurs lots durant les années 1863 et 1864 et Salzmann y ajouta lui-même un don gracieux de 86 pièces, parmi lesquelles se trouvait un précieux et unique scarabée portant le nom de Choufou ou Chéops, le constructeur de la Grande-Pyramide; il a été déposé dans la section égyptienne. En 1879-80, quelques autres morceaux qui des mains de Salzmann avaient passé dans la collection Parent entrèrent au Musée après la vente de cette collection. Les pièces isolées qui furent acquises depuis sont peu nombreuses.

Il faut distinguer dans cet ensemble sept catégories : A, les vases de style mycénien; B, les vases de style géométrique; C, les vases de style dit rhodien; D, les vases de style phénicien; E, les vases de style étrusque; F, les vases de style corinthien; G, les vases de style attique.

A. — *Vases de style mycénien* (N°s 271-285).

C'est surtout la nécropole d'Ialysos qui, à Rhodes, a fourni une ample récolte de vases mycéniens, actuellement déposés au Musée Britannique. A Camiros, où fouillait Salzmann, ils se sont montrés beaucoup plus rares, mais on ne peut pas douter de leur présence dans cette localité ni supposer que les exemplaires du Louvre viennent d'Ialysos, surtout après la déclaration faite par un témoin oculaire, Biliotti, que « l'on a trouvé à Camiros des poteries identiques à celles d'Ialysos » (Furtwaengler et Lœschcke, p. 18). Tous les comptes rendus de fouilles publiés (Heuzey, p. 211-212), toutes les pièces d'archives que j'ai pu consulter ne laissent pas supposer que Salzmann ait fouillé ailleurs qu'aux environs de Camiros. De plus, le Musée de Berlin a récemment acquis des vases analogues dont la provenance indiquée est Tzitzo, près de Camiros. La question a de l'importance pour l'histoire de l'île, car ces faits prouvent que Camiros était habité, comme Ialysos, dès l'époque mycénienne.

Biliotti et Salzmann ont malheureusement laissé peu de renseignements sur la nature des tombeaux fouillés par eux. M. Lœschcke a résumé ce qu'il y avait d'essentiel à prendre dans les notes laissées par Biliotti (*Ath. Mitth.* 1881, p. 1 et suiv.; voy. aussi les *Myk. Vasen*, p. 5 à 18). On peut se représenter les plus anciennes sépultures d'Ialysos sous forme de chambres quadrangulaires, taillées dans le roc, précédées d'un petit couloir en voûte et de quelques marches d'escalier, par conséquent analogues à certaines tombes de Chypre (ci-d. p. 99), de Nauplie et de Spata en Grèce (Furtwaengler et Lœschcke, p. 3).

De Camiros comme de Ialysos, les poteries appartiennent au même type de fabrication et nous reportent en pleine civilisation mycénienne, c'est-à-dire vers le XIIe siècle avant notre ère (ci-d. p. 209). Elles font partie de ce qu'on appelle le troisième style mycénien (Furtwaengler et Lœschcke, p. VIII) qui comprend les vases d'argile claire, un peu jaunâtre, finement épurée, peints en couleur noire lustrée passant par diverses nuances du brun au jaune et au rouge. Les retouches, d'ailleurs rares, sont d'un ton blanc; l'intérieur des poteries ne porte jamais de couleur. Ce troisième style comprend la grande majorité des spécimens mycéniens recueillis dans les pays grecs. Il se distingue des styles précédents surtout par la nature brillante et vernissée de la couleur noire employée, qui réalise un progrès considérable sur la céramique des âges précédents et qui devient l'élément classique et indispensable de la peinture céramique des Grecs. Qu'on en compare la nature et l'aspect avec ceux des poteries chypriotes ou théréennes qui restent ternes et mates. De plus, ce noir lustré est une matière d'une solidité admirable, qui résiste non seulement au lavage, mais même à la plupart des acides, tandis que la peinture mate plus ancienne s'use et s'écaille par simple frottement. C'est donc, dans l'ordre industriel, une découverte capitale dont la date remonte à la floraison de l'art mycénien et qui a été appelée à renouveler complètement la technique des poteries. Malheureusement, nous ne pouvons pas dire en quoi consistait cette innovation qui fournissait aux décorateurs de vases une belle matière lustrée, à la fois fluide, imperméable et inaltérable, car les chimistes ne se sont pas encore mis d'accord sur la constitution de cette couleur dont le secret est aujourd'hui perdu, ni même sur les raisons qui la font passer du noir au jaune ou au rouge (cf. Durand-Gréville, *Rev. arch.*, 1891, II, p. 99-

118). Nous ne pouvons que constater l'importance de ce changement et des heureux effets qu'il a produits.

Les formes des vases montrent la durée déjà longue d'un art du modelage qui a ses origines dans les lointains essais d'Hissarlik et qui va se développant à travers les îles. Que l'on compare, en effet, la corne à boire troyenne (Schliemann, *Ilios*, fig. 357 et s.) avec les élégants cornets qui à Santorin et à Rhodes marquent les différentes étapes du même type (pl. 1 (4) et 3 (13) de Dumont). La cruche à bec allongé tend à une forme moins étrange que celle de Santorin (Furtwaengler et Lœschcke, pl. IX, 53, 54) et l'assimilation avec les formes féminines en disparaît complètement. Comme chaque pays a ses formes préférées, nous noterons à Rhodes la jolie coupe à long pied mince, d'un galbe si élégant, avec deux minces anses verticales (*id.*, n°s 10, 16, 21, 30, 46, 47, 49, 72), et l'amphore ou hydrie à base pointue, munie de trois petites poignées (*id.*, n°s 19, 20, 28, 34, 60, 62), qui sont très fréquentes. Les vases à étrier, que nous avons vus à Chypre (ci-d. p. 107), pourraient bien venir de Rhodes où ils se rencontrent souvent (*id.*, n°s 8, 24, 27, 37, 40, 41, 59).

Ce qui mérite plus d'attention encore, c'est le décor même des vases. On y distingue quelques motifs géométriques fort simples (cercles, quadrillés, zigzags, losanges, angles superposés), insérés et comme noyés dans une masse d'éléments décoratifs beaucoup plus compliqués qui appartiennent surtout au règne végétal et en particulier à la flore marine : longues algues traînantes, grandes feuilles en fer de lance, vrilles ou spirales portées par de longs pédoncules, tentacules hérissés, arêtes poilues, enroulements de vers filiformes, épanouissement de rosaces fleuries, imbrications en écailles de poisson, tel est le décor étrange et pittoresque qui passe sous les yeux du spectateur (*id.*, pl. 1 à 11; Dumont, pl. 3; Perrot,

p. 914-932). On se rend très bien compte que les dessinateurs, concentrant surtout leur attention sur les produits jetés par la vague sur le sable du rivage, sont allés du monde végétal au monde animal en passant par les mollusques et les invertébrés comme la pourpre (*id.*, n°s 14, 56) et la pieuvre (*id.*, n°s 10, 16, 24, 49, 71), pour aboutir aux poissons et aux oiseaux d'eau, sujet moins fréquent que les autres, mais qui est comme la résultante des efforts accomplis (*id.*, n°s 24, 63). Quant à la figure humaine, elle est tout à fait rare, ainsi que celle des grands quadrupèdes, et reproduite avec une grossièreté enfantine qui donne une idée des difficultés presque insurmontables auxquelles se heurtaient les dessinateurs en abordant pour la première fois les modèles supérieurs. Ainsi se marque, dès les premiers pas de la peinture grecque, cette loi de *processus* logique, de hiérarchie des sujets sur laquelle nous aurons occasion d'insister plus tard (p. 250).

L'étude plus approfondie du décor mycénien et de son centre d'action trouvera sa place quand nous arriverons à la Grèce même (p. 189). Actuellement, et sans préjuger rien du lieu de fabrication, bornons-nous à faire remarquer que dans la collection du Louvre les exemplaires rhodiens de cette céramique sont les plus complets et les plus intéressants, qu'ils donnent l'idée d'un dessin pratiqué par des artistes vivant au bord de la mer, mêlés à une population de pêcheurs, à qui la flore et la faune marine sont naturellement familières.

A quelle race appartenaient les habitants de Camiros, quand ils faisaient usage de ces poteries? Les documents historiques ne nous font pas remonter plus haut que le XIe siècle environ. Un Dorien, Althaiménès, se fit alors le chef d'une colonie mégaro-crétoise qui s'établit d'abord à Camiros; puis, après un long blo-

cus, la citadelle d'Ialysos, occupée par des Phéniciens, tomba au pouvoir des envahisseurs et peu à peu toute l'île devint grecque (Heuzey, p. 207; C. Torr, p. 151). Un texte de Strabon (XIV, 653) sur des colons conduits à Rhodes par Tlenpolémos précise aussi le caractère dorien de ces occupations; en effet, Tlenpolémos est donné comme un Héraclide et je ne puis partager l'opinion de M. Duemmler qui voit là une colonisation antérieure aux Doriens (*Ath. Mittheil.*, XIII, p. 292). Au temps de Thucydide (VII, 57), les Rhodiens ne se connaissaient pas d'autres ancêtres que les Doriens et désignaient Argos comme leur métropole. Mais les légendes religieuses ou héroïques qui ont Rhodes pour théâtre s'accordent avec les antiquités elles-mêmes pour nous faire entrevoir derrière ce rideau grec une race primitive, qui avait devancé les Doriens. Les fables des Telchines, l'adoration du soleil comme père et chef de la race, les séjours du Phénicien Cadmus et de l'Égyptien Danaus, le caractère tout oriental du culte d'Athéna Lindienne et de la déesse Alectrona sont les indices de relations très anciennes avec les populations asiatiques (Heuzey, p. 205-207). L'histoire du blocus d'Ialysos est d'ailleurs un aveu fait par les écrivains grecs d'une occupation antérieure aux Doriens. Les prêtres d'Alectrona prétendaient aussi justifier les détails de leur liturgie en disant qu'ils descendaient des Phéniciens amenés par Cadmus (Heuzey, p. 207). Enfin les textes précédemment cités d'Hérodote et de Thucydide (p. 126) nous montrent le roi de Crète, Minos, purgeant les mers de la piraterie et chassant ou subjuguant les Phéniciens et les Cariens établis dans les îles. Il est bien certain que Rhodes, la plus importante de ces îles, était comprise dans cet empire phénico-carien, et nous sommes ainsi ramenés à la solution déjà admise pour Chypre et pour Santorin (p. 88 et 125). Rhodes a dû être une enclave impor-

tante dans le domaine que s'était taillé la marine syro-carienne, vers le deuxième millénaire avant notre ère, et qu'elle dut plus tard partager avec les Phéniciens de Sidon, devenus puissants vers l'an 1500. Dans certains tombeaux où l'on a recueilli des objets d'une haute antiquité, en particulier un scarabée au nom d'Aménophis III (XVe siècle), les fragments de vases manquent totalement, ce qui a fait supposer que ces tombeaux pourraient être antérieurs à l'importation de la céramique mycénienne à Rhodes (*Myk. Vas.*, p. 4). Ce que Thucydide appelle la *thalassocratie* de Minos dut être, à l'époque mycénienne, le premier effort du monde grec pour refouler le flot asiatique. Les poteries de Rhodes identiques à celles de Crète (*Myk. Vas.*, p. 22-24) sont là pour nous apprendre que Rhodes ne resta pas en dehors de cette zone de mouvement réflexe. Enfin les Doriens apparurent vers le XIe siècle, chassant ce qui restait de l'ancienne population, plutôt soumise qu'expulsée par Minos, au dire d'Hérodote, et dès lors l'histoire classique de Rhodes hellénique commença.

B. *Vases de style géométrique* (N°s 286-298).

« Les Grecs, à Rhodes, se frottèrent et se mêlèrent plus directement que dans aucune autre de leurs colonies à la civilisation phénicienne ; mais il ne faut pas oublier qu'ils y apportaient aussi un génie qui leur était propre et un puissant esprit de direction capable de transformer très rapidement les éléments étrangers qu'ils rencontraient autour d'eux » (Heuzey, p. 208). On peut en faire la preuve par les vases peints comme par les figurines de terre cuite, et si l'histoire est muette sur

les premiers effets de l'extension dorienne à Rhodes, du XIe au VIIIe siècle, nous pouvons y suppléer en partie par l'étude de l'industrie céramique. En effet, nous assistons à l'importation d'une poterie dont le caractère est nettement distinct de celle qui avait précédé; on pourrait même dire que c'en est le contre-pied (*Jahrbuch*, 1886, p. 135-137). Les formes sont moins fines et moins élégantes; le modelage retourne à une certaine complication de structure où l'on retrouve les tâtonnements d'une race encore barbare. La couleur noire est lustrée comme celle de la belle période mycénienne, mais elle est appliquée sur un fond d'argile plus foncé, un peu rougeâtre. Le dessin repose sur des principes essentiellement géométriques; il revient avec prédilection aux losanges, quadrillés, méandres que nous ont déjà fait connaître les primitifs essais de Chypre, mais il use d'une régularité plus sûre, d'une technique plus savante et, de plus, il conserve sous une forme géométrisée quelques-uns des éléments floraux du décor mycénien. Cette suture entre le monde dorien et le monde mycénien est importante à noter, car elle établit la chronologie des types céramiques et ne permet pas de faire remonter jusqu'à la civilisation carienne des Cyclades l'invention du décor géométrique, tel qu'il apparaît sur ces exemplaires rhodiens. S'il est vrai, comme on l'a dit (*Ath. Mitth.* [Duemmler], XII, p. 292), qu'il ait existé à Rhodes un style géométrique antérieur aux Doriens, les exemplaires en sont rares et plutôt apparentés avec le style mycénien primitif (cf., par exemple, *Jahrbuch*, 1886, p. 134, n° 3006). Mais ce géométrique primitif se distingue par la nature de sa couleur *mate*. Il faut bien se garder d'attribuer une antiquité si haute aux nombreux produits de style géométrique que l'on rencontre dans les îles et en particulier à Rhodes, quand ils sont peints en couleur noire *lustrée*. La découverte de ce lustre est trop importante

pour supposer qu'elle ait pu se produire incidemment sur des points différents, à des époques éloignées. Il est beaucoup plus logique de supposer, comme nous l'avons fait (p. 131), qu'elle appartient à la belle époque mycénienne et que celle-ci l'a transmise au monde dorien. Il en résulte que nous considérons comme des importations doriennes, comme des produits venus des fabriques grecques continentales, les vases géométriques rhodiens à couleur noire lustrée, tournant facilement au brun jaune, et que la plupart ont sans doute une communauté d'origine avec les vases dits du Dipylon (ci-d. p. 229). L'opinion contraire a été soutenue par M. Duemmler (*Jahrbuch*, 1891, p. 268), qui fait des vases géométriques rhodiens une catégorie distincte. Je ferai valoir, en faveur de l'hypothèse d'une importation, le fait qu'on a trouvé dans une tombe de Camiros (*Ath. Mitth.*, XII, p. 15, note x; *Jahrbuch*, 1891, p. 269) une de ces fibules de style géométrique qui paraisent avoir été fabriquées par les Grecs du continent.

La fabrication de ces poteries a sans doute duré fort longtemps et la simplicité du décor géométrique qu'ils portent ne doit pas toujours faire croire qu'ils remontent à une époque plus ancienne ou aussi ancienne que les vases du Dipylon. Certains ornements en forme de végétaux stylisés appartiennent à la catégorie qu'on appelle protoattique et qui succède immédiatement au Dipylon (*Jahrbuch*, 1887 [Boehlau], p. 33 et suiv.). Je croirais même que certains exemplaires peuvent descendre aussi bas que le VIIe siècle (ci-d. n°s 291-296), car la qualité du lustre, la finesse du modelage, la couleur noire placée à l'intérieur du vase, les mettent à côté des types perfectionnés de cette époque (cf. Duemmler, *Jahrbuch*, 1891, p. 269).

C. *Vases de style rhodien* (Nos 299-344).

Le VIIe siècle nous fait assister à un reflux de l'élément oriental sur les pays grecs. Ce n'est pas une conquête politique ni militaire, mais purement artistique et industrielle, et cette nouvelle prépondérance de l'Orient s'explique par deux causes. D'abord les Phéniciens ont été refoulés par les conquêtes assyriennes de la fin du VIIIe siècle (ci-d. p. 101), et comme ils n'avaient que la mer pour s'y réfugier, un exode a dû se faire qui ramenait les Phéniciens dans tous les pays où ils avaient conservé des comptoirs ou des relations commerciales. La grande extension politique de Carthage date du VIIe siècle. A cette époque appartiennent presque toutes les patères d'argent phéniciennes qu'on a trouvées à Chypre, en Attique, jusqu'en Italie (Perrot, III, p. 755 et suiv.), diffusion qui semble bien indiquer un mouvement de propagation de l'est à l'ouest. En second lieu, les Grecs eux-mêmes prennent le chemin de l'Orient; ils vont chercher ce qu'ils laissaient naguère venir à eux; ils pénètrent jusque dans l'Égypte même avec les mercenaires de Psammétique (vers 620), puis avec les commerçants établis à Naucratis (Dumont, I, p. 308 et suiv.). Les villes grecques de la côte d'Asie, Milet, Halicarnasse, Cnide, Téos, Clazomène, Phocée se développent et s'enrichissent; c'est elles qui représentent vraiment le monde hellénique et qui donnent le branle aux industries artistiques. Dans ce grand mouvement qui a l'Ionie pour centre, Rhodes ne reste pas en arrière. Elle fait partie de la fédération commerciale établie à Naucratis, et par conséquent elle entretient d'amicales relations avec le groupe des cités asiatiques qui exercent une action commune sur l'Égypte. Son activité commerciale trouve des débou-

chés plus importants encore du côté de l'ouest, en Sicile, où elle fonde Géla et Agrigente, créations qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la céramique, car nous verrons plus loin (Salle E) que la Sicile a dû être une des principales relâches pour les commerçants qui envoyaient des vases grecs jusqu'en Étrurie.

De même que Rhodes, par sa position géographique et par son histoire, apparaît comme l'intermédiaire prédestiné entre l'Orient et la Grèce, de même ses produits céramiques constituent la transition la plus heureuse entre l'art décoratif des Asiatiques et celui des Grecs du continent. Le fonds grec y est représenté par deux éléments. 1° La survivance d'ornements curvilignes ou rectilignes (courbes ondulées, oves, svastikas, losanges, petits cercles concentriques, etc.) créés par les anciens ateliers de l'âge mycénien et de l'âge géométrique (*Jahrbuch*, 1887 [Bœhlau], p. 61 ; 1891 [Duemmler], p. 267 et suiv.). La suture avec l'époque mycénienne est particulièrement intéressante à constater. Elle prouve que l'art égéen, étouffé dans la Grèce continentale par l'invasion dorienne, n'est pas mort tout entier, mais qu'il a dû se transplanter ailleurs, surtout en Ionie où il trouvait un terrain favorable pour vivre ; c'est ainsi que la céramique rhodienne et ionienne du VIIe siècle en conserve encore tant de vestiges (voy. Salle E). 2° L'observation de la nature vivante et réelle, l'étude des animaux comme l'oiseau, le cerf, la gazelle, le bouquetin, le taureau (Longpérier, *Mus. Nap.*, pl. 3,8, 27 ; *Jahrbuch*, 1886, p. 138-141 ; 1891, p. 269-270), fixés sur l'argile dans leurs attitudes familières, avec une vérité d'expression et par une simplicité de procédés qui en font des œuvres presque définitives.

Les influences orientales sont, de leur côté, caractérisées par plusieurs détails : 1° l'ornement en tresse (Longpérier, pl. 3, 8), qui remonte à la plus haute antiquité chaldéenne (*Monuments et Mémoires Piot*

[Heuzey], I, pl. 2); 2° l'ornement en forme de clou qui paraît dérivé des lettres cunéiformes (Longpérier, pl. 3, 38); 3° la prédominance du végétal dans les ornements, surtout des motifs dérivés du lotus égyptien; 4° la reproduction des grands fauves, comme le lion (Longpérier, pl. 12), qui ne paraît pas avoir été étudié d'après nature, mais dont le type a dû être transmis aux dessinateurs grecs par des modèles asiatiques; 5° le goût pour les êtres fantastiques, comme la chimère, le sphinx, le griffon, l'homme à tête de lièvre, la harpyie à tête de Gorgone (Longpérier, pl. 3, 8, 9, 12; *Journ. of hell. stud.*, *Atlas*, pl. 59); 6° la composition qui, dans l'intérieur des coupes plates, rappelle la division des coupes phéniciennes en deux segments de dimensions inégales (Longpérier, pl. 3, 12; cf. pl. 11) et qui, dans les œnochoés, reproduit, par la disposition en zones et par les champs surchargés d'ornements, l'effet des beaux tissus fabriqués dans les ateliers phéniciens (Longpérier, pl. 8, 27).

Cette imitation de l'industrie textile est la note la plus caractéristique des œnochoés rhodiennes; elle fait revivre sous nos yeux les belles broderies qui, dès l'époque d'Homère, étaient répandues dans le bassin méditerranéen par les marchands de Tyr et de Sidon (de Ronchaud, *la Tapisserie dans l'antiquité*, p. 30-36). Il faut ajouter que de bonne heure les industriels grecs, et en particulier les Ioniens de Milet, créèrent des fabriques analogues. Plusieurs auteurs nous parlent de maîtres tapissiers et brodeurs, Akésas et son fils Hélicon, installés à Salamine de Chypre; la date de leur existence est malheureusement inconnue, mais ils appartiennent sûrement à une époque très ancienne, puisqu'ils firent, dit-on, les premiers un vêtement pour Athéné Polias (Overbeck, *Schriftquellen*, n°s 385-387). D'après Plutarque (*Vie d'Alex.*, 32), la ville de Rhodes fit présent à Alexandre le Grand d'un manteau que le

roi portait à la bataille d'Arbèles et qui était l'œuvre d'Hélicon. Ainsi Rhodes possédait, comme une sorte de relique précieuse, une étoffe de cette fabrique ancienne, et elle la jugea digne de servir à un cadeau royal : preuve de l'importance et de la célébrité qui s'attachaient aux ouvrages de ce genre. Peut-être avons-nous comme un reflet de cet art dans les zones d'animaux passants et dans la riche floraison d'ornements qui éclôt sur les œnochoés et sur les plats rhodiens.

Nous tiendrons compte aussi des petits monuments qui, amenés dans les îles par le cabotage maritime, mettaient sous les yeux des ouvriers grecs une foule de figures, d'animaux, de plantes dont l'aspect exotique piquait leur curiosité et qu'ils s'ingéniaient à reproduire, sans toujours les bien comprendre et en les travestissant à leur façon. M. Clermont-Ganneau a édifié sur cette idée une théorie fort séduisante, d'après laquelle beaucoup de créations grecques, la Chimère, Géryon, Cerbère ne seraient autre chose que des sujets orientaux, mal compris et déformés en quelque sorte par la vision grecque ; c'est ce qu'il appelle « la mythologie optique » (*l'Imagerie phénicienne*, p. XVII). De son côté, M. Heuzey a démontré comment le sphinx a changé de sexe en passant de l'Egypte en Grèce, comment Horus enfant, tétant son doigt, est devenu Harpocrate, dieu du silence, par quelle métamorphose l'âme égyptienne en forme d'oiseau à tête humaine a donné naissance à la Harpye et à la Sirène (*Catalogue des figurines*, p. 8 à 10). Aucun terrain ne fut plus favorable que Rhodes à ces transplantations de symboles et de formes. On y trouve, en grand nombre, ces petits monuments de terre cuite, ces bijoux, ces amulettes que les Phéniciens convoyaient et qui servaient d'appât aux acheteurs, sur les plages où ces rusés marchands, à l'occasion pirates (voy. l'*Odyssée*, XV, 415-475), étalaient leurs marchandises. Le Louvre possède une

belle série de petits flacons à parfums, en terre émaillée, que rehaussent quelques figures finement ciselées à la pointe (ci-d., p. 166) : ce sont des divinités orientales, interprétées par une main phénicienne, c'est-à-dire déjà altérées comme les inscriptions hiéroglyphiques qu'on lit parfois à côté d'elles, et c'est sur cette épreuve déformée que va s'exercer l'imagination des Grecs; ce sont des zones d'animaux passants ou combattants, des ornements où domine le lotus; c'est tout un album de sujets en raccourci où nous retrouvons ce qui formera le répertoire décoratif des vases grecs. Nous saisissons sur le fait la propagande qui, pendant le VIIe siècle surtout, a inondé le monde grec de produits orientaux. La conquête s'est faite, non pas par la vue des monuments d'architecture, de peinture ou de sculpture qui, dans les grandes villes de la vallée du Nil ou de la Mésopotamie, restaient inaccessibles aux Grecs, mais par la circulation incessante des objets mobiliers et industriels, par les infiniment petits. C'est ainsi qu'à la Renaissance, l'influence de l'art italien sur l'art français s'est d'abord exercée par des produits industriels, des importations de meubles, de coffrets, de bijoux, etc.

Une particularité assez difficile à expliquer est que sur les vases rhodiens la figure humaine traitée d'après nature, sans transformation fantastique, apparaît très rarement. Déduction faite des êtres hybrides comme la Harpye, le Sphinx, le Centaure, l'homme à tête de lièvre, il reste tout juste deux exemplaires trouvés à Rhodes de la représentation humaine. Ce sont deux plats; on voit sur l'un Persée courant (Salzmann, pl. 55) et sur l'autre, beaucoup plus important, Ménélas et Hector se battant sur le corps d'Euphorbos (Salzmann, pl. 53). Sans doute nous devons songer à l'insuffisance des découvertes dans une île qui n'a pas été méthodiquement explorée : il me paraît probable qu'on trouvera

de quoi combler une lacune aussi grosse. Pourtant le fait établi par la statistique actuelle est en lui-même curieux et indique peut-être un des traits de cette école. Les peintres paraissent obéir encore à cette loi de *processus* logique que nous avons marquée dès les débuts du dessin grec et qui montre les artistes si longtemps perplexes et hésitants en face du modèle humain, alors même que le problème est complètement résolu pour le végétal et pour les animaux.

La technique des poteries rhodiennes offre des détails importants à noter :

1° *Formes.* — Cette fabrique a réalisé dans les formes de vases d'heureux progrès qui seront un acheminement vers les types classiques. L'amphore, l'œnochoé, la coupe reçoivent une structure mieux appropriée à leur destination. L'esthétique des formes se précise ; elle consiste pour le potier grec : 1° à déterminer nettement à l'œil les différentes parties du vase, ce qu'on peut appeler ses membres (col, panse, pied, anses) ; 2° à étudier la fonction de chaque membre et à lui donner la structure la plus pratique. Rien n'est plus instructif que de passer en revue les différentes solutions proposées dans le cours des temps pour la construction d'une amphore ou d'une œnochoé. Le rôle actif et intelligent des Rhodiens y apparaît pleinement. Ils s'approchent pour l'amphore d'une forme (Longpérier, pl. 9 ; *Jahrbuch*, 1886, p. 140-141) qui, perfectionnée par les Chalcidiens (Dumont, I, p. 277 ; Milliet-Giraudon, *Vases du Cabinet des médailles*, pl. 19), sera adoptée définitivement par les Attiques, bien que ceux-ci soient restés très longtemps attachés à une forme toute différente (*Bull. de correspond. hellén.*, 1893, p. 436). L'œnochoé rhodienne, avec son col court, sa panse large, sa belle anse en volute surplombant l'embouchure (Rayet-Collignon, fig. 28), corrige ce qu'il y

avait d'excessif dans les formes allongées de l'œnochoé primitive des Attiques et des Béotiens (cf. *Gazette arch.*, 1888, pl. 25; Rayet-Collignon, fig. 42); elle devient, avec de légers perfectionnements, le modèle adopté par les Corinthiens et les Attiques du VI[e] siècle (Milliet-Giraudon, pl. 14; Gerhard, *Auserl. Vas.*, pl. 122-123). Enfin, on voit naître un élégant lécythe amphorisque, c'est-à-dire muni de deux petites anses (*Jahrbuch*, 1886, p. 142), qui semble annoncer et préparer déjà le galbe des admirables vases à parfums que les Attiques du V[e] siècle placeront sur la toilette des femmes ou au chevet des morts (Rayet-Collignon, pl. 11).

2° *Couverte et couleurs*. — On n'use généralement que de deux couleurs, le noir pour la silhouette générale, un rouge vineux pour les retouches destinées à souligner les musculatures. Ces couleurs sont placées apparemment après que le vase a subi une première cuisson légère et a été enduit d'une couverte blanche très mince qui bouche les pores de l'argile et permet de peindre par-dessus. Une fois décoré, le vase doit être cuit une seconde fois. Le procédé qui consiste à peindre par-dessus une couverte blanche n'est pas nouveau : il a été employé antérieurement dans la catégorie mycénienne et dans celle des poteries béotiennes géométriques (ci-d. p. 187 et 239). Il établit une division très tranchée entre les fabriques ioniennes ou influencées par l'Ionie (Rhodes, Clazomène, Naucratis, Cyrène, Corinthe) et les fabriques de la Grèce continentale comme celles d'Athènes et de Chalcis qui peignent sur l'argile enduite d'un lustre incolore ou polie d'une façon particulière (cf. *Bull. de corr. hell.*, 1890, p. 379 et suiv.). Le système à fond blanc a l'avantage de rappeler les procédés de la grande peinture sur enduit de fresque, sur marbre, sur bois ou sur ivoire. Il donne aussi un aspect plus gai au vase en faisant ressortir les tons

polychromes; mais cette couverte présente l'inconvénient d'être assez fragile et, quand l'enduit blanc s'en va, il emporte, en tombant, toute la peinture.

3° *Traits réservés et traits incisés.* — La technique du dessin comprend à Rhodes trois procédés qui marquent chacun une étape distinctive : 1° l'exécution au trait, par un simple contour, de la tète et quelquefois des pattes de l'animal représenté (Longpérier, pl. 3); c'est une technique très ancienne qui date de Mycènes même (Furtwaengler et Lœschcke, p. 28, pl. 41) ; 2° l'exécution en silhouettes opaques des corps, en réservant dans l'intérieur de cette figure, sur le fond même d'argile, les traits destinés à indiquer la musculature (Longpérier, pl. 3), méthode dont les premiers essais apparaissent à l'époque où le style du Dipylon se développe et s'élargit (Furtwaengler et Lœschcke, pl. 43 ; *Ephéméris archéologiq.*, 1892, pl. 10) ; 3° la substitution du trait incisé au trait réservé, le travail à la pointe au moyen d'un burin qui, entamant la couleur noire, fait réapparaître en dessous la couleur pâle de la couverte et de l'argile (*Jahrbuch*, 1886, p. 139, 143 ; *Journ. of hell. studies*, VI, p. 186). J'ai esquissé l'histoire de cette technique nouvelle et montré quelle en avait été la portée considérable (*Monuments et Mémoires Piot*, I, p. 45-47). Ce fut une véritable révolution dans les procédés du dessin. Elle engagea la peinture céramique dans une voie où elle persévéra pendant plus d'un siècle. Elle eut l'avantage de la commodité et de la célérité, mais en mettant le burin aux mains du peintre, elle lui imposa un travail dont la sécheresse et la netteté incisive contrariaient la souplesse naturelle du pinceau.

On peut se demander si les Rhodiens en sont bien les inventeurs, et s'il ne faut pas plutôt en attribuer la paternité aux Corinthiens (cf. *Bull. corr. hell.* [Joubin], 1895, p. 76, 90), qui l'auraient importée à Rhodes. Il est vrai qu'on observe les débuts timides du tra-

vail à la pointe sur quelques plats de Rhodes (*Revue archéologiq.*, 1882 [Murray], II, p. 343), comme si le peintre s'essayait à un procédé nouveau pour lui. Mais la curieuse œnochoé publiée par M. C. Smith (*Journ. of hell. studies*, VI, p. 186) avec une zone *incisée* de style corinthien et une zone *non incisée* de style rhodien me paraît prouver que des deux fabriques c'est plutôt celle de Corinthe qui peut revendiquer cette invention. Le grand nombre de poteries incisées que le commerce corinthien a introduites dans l'île (ci-d. p. 154) milite aussi en faveur de cette hypothèse.

Il nous reste à examiner deux points : l'origine rhodienne de ces poteries est-elle certaine ? à quelle date peut-on les attribuer?

A la première question, M. C. Smith et M. Duemmler ont répondu négativement. Le premier (*Journ. of hell. studies*, 1890, p. 178) y verrait des produits importés de Naucratis d'Égypte en s'appuyant sur les raisons suivantes : 1° la ressemblance très grande du style dit rhodien et du décor des poteries trouvées à Naucratis; 2° le fait que les plats de Rhodes apparaissent toujours mêlés à des objets exotiques, porcelaines égyptiennes, etc.; 3° il existe à Rhodes des poteries qui paraissent imiter grossièrements les beaux plats et les œnochoés à zones d'animaux; voilà donc la vraie poterie indigène et locale; 4° l'inscription du plat représentant le combat d'Hector et de Ménélas (Salzmann, pl. 53) n'est pas en dialecte rhodien. Le second (*Jahrbuch*, 1891, p. 263 et suiv.) incline à croire que ces poteries viendraient d'Argos, parce que Rhodes est une colonie d'Argos et que le dialecte du plat d'Hector et de Ménélas est argien (cf. pour la même opinion Kretschmer, *Griech. Vaseninschriften*, p. 8; elle a été combattue par M. Furtwaengler dans *Philolog. Wochenschrift*, 1895, p. 201).

En dépit de ces arguments, j'hésite beaucoup, pour ma part, à retirer à la fabrique rhodienne ce genre de céramique, car aucune des raisons données ne me paraît décisive. 1° Malgré l'affinité très grande qui existe entre les poteries de Rhodes et celles de Naucratis, on ne peut cependant pas les confondre. Les formes, en particulier, diffèrent. Même dans le cas de ressemblance extérieure, on remarque des diversités de technique. Par exemple, sur le plat représentant un sphinx (Fl. Petrie, *Naukratis*, II, pl. 12) qu'au premier abord on dirait rhodien, le peintre a fait usage de retouches blanches qu'on ne trouve pas sur les poteries de Rhodes. 2° Si les plats de Rhodes sont mêlés à des objets exotiques, cela n'implique nullement qu'ils soient eux-mêmes importés d'une autre région. La caractéristique de tous les tombeaux grecs à cette époque est de contenir une poterie indigène mêlée à des produits étrangers : c'est ce qu'on observe dans les îles, en Grèce, en Italie. 3° Ce qu'on prend pour des imitations locales de modèles importés pourrait provenir d'une fabrique secondaire, contemporaine, mais inférieure à celle qui produit les plats et œnochoés de beau style; ou bien ce sont des produits d'une époque plus basse, marquant la décadence. Le même phénomène s'observe en Grèce: à côté du Dipylon, les géométriques béotiens; à côté des belles amphores attiques à figures noires, combien de lécythes d'un dessin rapide et négligé qui sont d'une fabrication plus sommaire ou d'un âge plus récent? 4° L'objection la plus forte est l'inscription en dialecte argien du plat représentant Hector, Ménélas et Euphorbos. Mais les remarques épigraphiques de M. Selivanov (*Ath. Mitth.*, 1891, p. 118) expliquent cette anomalie apparente, s'il est vrai que dans la première moitié du VIIe siècle l'alphabet argien ait été en usage à Rhodes, colonie des Doriens d'Argos, avant l'introduction de l'alphabet ionien. Il est vrai que M. Duemmler

combat ces conclusions (p. 264-265). Mais la discussion même prouve que l'épigraphie ne donne pas ici de solution certaine. De plus, je ne puis admettre que la provenance du plat détermine celle de tout le groupe dit rhodien. C'est un produit tout à fait isolé, un ἅπαξ λεγόμενον. Aucun autre vase ne porte d'inscription; les deux rosaces à têtes de grenades qui se voient de chaque côté des combattants n'existent pas sur les autres plats et œnochoés; les deux yeux dessinés sur le fond sont l'adaptation assez gauche d'une décoration particulière aux œnochoés. Enfin la rareté des représentations humaines dans le reste de la série s'accorde mal avec l'éclosion subite de cette grande composition, où le peintre fait preuve de science littéraire non moins que de talent de dessinateur. J'admettrais fort bien que le plat d'Euphorbos eût été fabriqué ailleurs que les autres, et qu'il appartînt à une époque plus récente. Il me paraît illogique d'en faire la base d'une théorie s'appliquant à l'ensemble de la céramique rhodienne.

Voilà pour quelles raisons je m'en tiendrai à l'opinion ancienne. Celle-ci a trouvé aussi un défenseur dans M. Brueckner qui, à propos de fragments de style rhodien trouvés à Hissarlik (Doerpfeld, *Troja 1893*, p. 118, fig. 75-77), fait remarquer que leur présence peut s'expliquer par la proximité d'Aianteion, autrefois occupé par des Rhodiens. D'autre part, on n'a jamais recueilli un seul fragment de ce style à Argos, pourtant si riche en trouvailles céramiques (*Bull. corr. hell.* [Joubin], 1895, p. 75, note 1). Je ne veux pas dire qu'on ne démontrera jamais la provenance étrangère des vases appelés rhodiens. Bien qu'ils soient localisés d'une façon assez rigoureuse dans l'île, on en rencontre ailleurs des spécimens. Il y en a, par exemple, à Naucratis; nous venons de citer ceux d'Hissarlik; parmi les plus récentes acquisitions du Musée Britannique sont mentionnés deux fragments de plats

rhodiens trouvés près de Cnide (*Jahrbuch*, 1894, p. 177 de l'*Anzeiger*, nos 24, 25). Nous sommes avertis d'ailleurs par de nombreuses expériences combien on aurait tort de conclure à l'existence d'une fabrique locale d'après le grand nombre de poteries trouvées dans un endroit. C'est ainsi qu'on a créé jadis les fabriques de Céré, de Nola, de Locres, et tant d'autres qui n'ont jamais existé que sur le papier. Mais en ce qui concerne les poteries de Rhodes, j'estime que la preuve est loin d'être faite encore. Des fouilles plus approfondies sur la côte d'Asie, du côté de Clazomène et de Milet, révéleront peut-être un jour le grand centre de cette fabrication que nous appelons du nom commode de *céramique ionienne* et dont les poteries de Rhodes restent un rameau détaché, à côté de celles de Cyrène et de Naucratis (voy. Salle E.). Dans son travail sur les sarcophages de Clazomène, M. S. Reinach tend aussi à considérer l'art des cités ioniennes comme rhodien d'origine (*Revue des études grecq.*, 1895, p. 182).

Nous avons adopté la date générale du VIIe siècle pour l'ensemble des vases du style dit rhodien, mais nous n'aurons pas de repère chronologique précis, tant qu'on n'aura pas étudié d'une façon plus méthodique le contenu des tombeaux de l'île. Les souvenirs encore présents du style géométrique et du style mycénien, joints aux influences orientales envahissantes, le perfectionnement des figures d'animaux, la rareté relative des représentations humaines, l'absence générale des incisions dans le dessin sont les raisons principales qui permettent de classer cette série après le Dipylon des IXe et VIIIe siècles, avant la floraison corinthienne de la fin du VIIe et du VIe siècle, à côté des grandes amphores de Milo, comparables aux poteries de Rhodes par la richesse du décor, par les emprunts faits à l'industrie textile, par l'analogie des détails techniques

(Rayet-Collignon, p. 51, pl. 3), mais réalisant dans le genre un degré d'invention bien supérieur (voy. Salle E).

D. *Vases de style phénicien* (N°s 345-394).

J'ai dit plus haut (p. 101, 138) pour quelles raisons les VIIe et VIe siècles ont dû voir une recrudescence des importations phéniciennes. J'ai expliqué aussi (p. 141) l'importance de ces petits monuments dans la genèse des types adoptés par les artistes grecs. Ils n'ont pas eu moins d'influence probablement sur la technique elle-même. On peut bien croire que la vue des ciselures sur métal avait donné aux céramistes grecs l'idée de se servir du burin pour dessiner sur l'argile, mais ils trouvaient dans les petits vases émaillés des Phéniciens des modèles encore plus directs : ils avaient là, sous les yeux et dans les mains, la preuve irréfutable que la terre cuite peut se prêter au procédé de la gravure. L'abondance à Camiros des petits objets de faïence phénicienne a été notée par Biliotti (Lœschcke, p. 7; Perrot et Chipiez, III, p. 745). M. Heuzey a étudié (*Catalogue*, p. 213-219) ceux du Louvre qui ont un caractère sculptural. Je ne m'occuperai ici que des vases.

Les vases émaillés, en forme de petites fioles à parfums, ne se trouvent pas seulement à Rhodes (Longpérier, pl. 5, 29, 39; Perrot, III, pl. 5 et 6); ils ont été répandus en Grèce et en Italie (Dumont, I, p. 193-197) par le commerce phénicien qui avait lui-même emprunté aux Égyptiens le secret de cette fabrication (Perrot, III, p. 733 et suiv.). Ils ont fourni aux Grecs plusieurs idées que ceux-ci n'ont pas manqué de s'approprier. 1° Le vase émaillé qui, il est vrai, ne paraît pas avoir eu beaucoup de succès dans les ateliers helléniques (Perrot, p. 680, 749), mais qui sera repris plus tard par les ateliers gréco-romains et qui pro-

duira les vases à glaçure métallique (Salle H). Parmi les vases émaillés de l'époque archaïque, probablement du VIe siècle (Lœschcke, p. 8), on cite comme spécimen grec à peu près unique un petit vase de Camiros, modelé en forme de dauphin, recouvert d'un émail bleu et portant une inscription qui nomme le possesseur Pythès (Heuzey, *Catalogue*, p. 214; Perrot, p. 680). 2° Le vase de verre opaque, à chevrons blancs, jaunes, bleus, qui est une annexe à la fabrication de la faïence émaillée (Perrot, p. 732 et suiv., pl. 7, 8, 9), et qui a eu une fortune considérable dans l'antiquité. On donne parfois à ces jolis aryballes et alabastres le nom de verreries rhodiennes, parce qu'on en a trouvé beaucoup dans l'île, mais on en trouve au moins autant sur la côte de Syrie (Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 239), et il est bien probable que, d'origine égyptienne, ce genre de fabrication a été transmis aux Grecs par les Phéniciens (Perrot, p. 749). A l'époque classique on le rencontre sur tous les points du monde ancien et on en a recueilli encore de beaux exemplaires en pleine période romaine, à Pompéi (Niccolini, *Case et Mon.*, II, pl. 83). Le centre de fabrication, qu'on a placé à Sidon, à Alexandrie, reste en définitive ignoré. 3° Le vase en forme de tête humaine. Nous avons vu (p. 79, 86, 100) par quelles séries de solutions a passé le problème difficile qui consiste à unir dans une poterie la forme de l'ustensile pratique et celle de l'être vivant. Un aryballe de terre émaillée figurant une tête d'hoplite grec présente la solution phénicienne sous un aspect si attrayant qu'elle devient le point de départ d'une riche série de vases en forme de têtes dont une partie a été trouvée à Rhodes, l'autre en Italie (Perrot, p. 675 et suiv.). Ce joli prototype, dont M. Heuzey a le premier expliqué la formation (*Gazette arch.*, 1880, p. 145-146, pl. 20; *Catalogue*, p. 60, n° 184), est daté par une inscription en

caractères hiéroglyphiques donnant le nom du roi Apriès (599 à 569 av. J.-C.). Par conséquent nous pouvons placer dans le courant du VIe siècle les petits vases de ce genre, en têtes d'hommes ou de femmes, fabriqués surtout à Rhodes (Heuzey, *Catalogue*, p. 230; Dumont, I, p. 197-198), qui forment la transition entre le type phénicien et les beaux rhytons à face humaine sortis des ateliers attiques à la fin du VIe et au Ve siècle (Salles H et L). On remarquera que l'idée d'isoler une tête et d'en faire un ustensile ou un récipient remonte à une période très ancienne de l'art phénicien, puisque déjà sous le règne de Thoutmès III (vers le XVe siècle) les tributaires Kefti apportent au pharaon des vases formés d'une tête de lion, de vache, de bouquetin, etc. (Perrot, fig. 542; *Jahrbuch*, 1892, p. 14 de l'*Anzeiger*). Cette tradition lointaine aboutit en dernier lieu au vase grec à tête humaine ou animale. Les Rhodiens ont conservé dans leur céramique plusieurs solutions qui montrent par quelles phases différentes le problème a passé : statuettes entières avec goulot sur la tête, bustes coupés à la ceinture, têtes isolées (Heuzey, p. 230-232).

E. *Vases de style étrusque* (Nos 395-401).

Les Rhodiens ont-ils pu être en relations avec les Étrusques? Le fait n'a rien d'extraordinaire, si l'on songe que dès le VIIIe siècle les Rhodiens ont des établissements sur la côte méridionale de l'Italie et qu'au VIIe ils s'établissent en Sicile (Heuzey, p. 208). Rien n'est plus naturel que de supposer des transactions commerciales établies de bonne heure entre l'Étrurie et ces centres grecs. Il est curieux, en effet, de noter sur le sol de Rhodes la présence de poteries peu nombreuses, il est vrai, mais dont les analogues ne se retrou-

vent que dans l'Italie centrale. De ce nombre sont des fragments de poteries noires, rapportées de Camiros au Musée Britannique par Salzmann, qui ressemblent beaucoup au *bucchero nero* des Étrusques (Salle C). Aussi Dumont, en signalant ce fait, était-il porté à croire que le *bucchero*, loin d'être une invention des Étrusques, avait une origine orientale et que, peu usité des Grecs, il avait pris plus tard un développement tout particulier en Etrurie (I, p. 186-189). Les deux termes de cette proposition sont parfaitement acceptables. On a découvert en pleine Égypte une poterie noire incisée, analogue au bucchero italiote, dont M. Petrie voudrait faire remonter la date antérieurement à l'an 2000 (*Journ. of hell. stud.*, 1890, p. 276, pl. 14, n° 9). Réserves faites sur l'antiquité préhistorique de ce fragment, on peut admettre, en effet, qu'avant les Étrusques la poterie noire fumigée, imitant la vaisselle de bronze, avait été employée par des peuples d'Afrique et d'Asie. M. Lœchcke a cru pouvoir, en s'autorisant de dédicaces gravées par des Lesbiens sur des vases de bucchero trouvés à Naucratis, désigner Lesbos comme le centre de fabrication grecque de cette poterie noire (*Jahrbuch*, 1891, *Anzeiger*, p. 18). Mais, d'autre part, il est avéré que l'énorme quantité de vases noirs trouvés dans les nécropoles étrusques est due à une fabrication locale qui débute probablement au VIIe siècle et dure jusqu'au VIe (Martha, *l'Art étrusque*, p. 477; Gsell, *Nécropole de Vulci*, p. 447-449). Par conséquent, plusieurs des exemplaires du *bucchero* trouvés en dehors de l'Italie ont chance d'être dus plutôt à des importations venues d'Étrurie.

M. Cecil Smith a signalé la présence à Rhodes d'une poterie congénère à terre rougeâtre et à couverte noire, désignée sous le nom de la localité étrusque, Polledrara, qui en a fourni les plus curieux exemples (*Journ. of hell. stud.*, 1894, p. 220). Enfin le Louvre a acquis,

comme provenant de Rhodes, une coupe à pied entourée de statuettes formant caryatides (ci-d. p. 168) qui offre la plus grande ressemblance avec un vase à boire d'une forme très usitée en Étrurie. Tous ces petits détails attestent un fait historique important, qui est le contact des Rhodiens avec la race étrusque.

Je ne sais si la même explication peut s'appliquer aux grandes urnes à décor en reliefs sur terre rougeâtre que l'on rencontre à Rhodes (Salzmann, pl. 25, 26, 27), et dont la nécropole étrusque de Céré a fourni les plus nombreux et les plus beaux spécimens (Salle D). J'ai étudié cette question ailleurs (*Bull. de Corr. hell.*, 1888, p. 495 et suiv.; *Monuments publ. par l'Assoc. des étud. grecq.*, 1889, p. 43 et suiv., pl. 8; cf. Wolters, *Ephém. arch.*, 1892, pl. 8 et 9) et montré que les ateliers grecs n'ont certainement pas ignoré ce genre de fabrication. Les exemplaires trouvés en dehors de l'Étrurie sont beaucoup plus nombreux que ceux du *bucchero;* ils indiquent une fabrication continue qui va de la décoration purement géométrique aux représentations humaines. Dans ces conditions, il est plus délicat de déterminer la provenance des spécimens trouvés à Rhodes. Il n'y aurait aucune invraisemblance à supposer qu'ils sont venus d'Étrurie comme le *bucchero;* mais il n'est pas impossible non plus qu'ils viennent d'un atelier grec plus voisin et en communication plus directe avec Rhodes.

F. *Vases de style corinthien* (Nos 402-477).

J'use ici d'un terme qui pourrait être contesté, car on a mis parfois à l'actif des Chalcidiens ce que j'appelle corinthien. Mais je dirai ailleurs (Salle E) pourquoi je m'en tiens à cette dénomination. Quoi qu'il en soit,

l'enseignement contenu dans nos vitrines d'antiquités rhodiennes est du plus haut intérêt historique. La seule vue de ces nombreux petits vases à décor incisé, à multiples rosaces, à figures gréco-orientales, nous montre le contact intime qui s'est opéré entre les artistes de la Grèce continentale et ceux dont les inspirations venaient surtout de l'Asie et de l'Ionie.

Si nous avons raison d'attribuer aux Corinthiens toute cette céramique d'un style si particulier, il est facile de reconstituer leur entrée en scène dans l'île, de montrer à quel moment ils ont dû circuler activement dans ce coin de la Méditerranée (voy. Curtius, *Hist. grecq.*, I, p. 323-344). La dynastie des Bacchiades marque l'ère de leur plus grande prospérité politique. Dès le IXe siècle, la route s'ouvre aux navires corinthiens du côté de l'est. A Milet règne une branche de la même famille; aussi l'on suppose que beaucoup d'expéditions conduites par les Milésiens sur les côtes d'Asie et jusque dans la mer Noire comprirent des auxiliaires corinthiens. A la fin du VIIIe siècle, non seulement les Corinthiens jouissent d'une réputation incontestée comme marins, mais ils construisent des vaisseaux d'un nouveau système, et en 704, un de leurs ingénieurs, Aminoclès, vient à Samos pour construire des navires (Thucydide, I, 13; cf. *Revue arch.* [C. Torr], 1894, II, p. 24). Au VIIe siècle, après un changement de dynastie, le règne de Cypsélos (657-629) ne fait qu'accroître encore la prospérité industrielle et commerciale des Corinthiens. Son fils Périandre gouverne pendant quarante-quatre ans (629-585) et, malgré les duretés de son administration intérieure, nous savons que par lui la cité continue à faire grande figure à l'extérieur. En 582, après la chute des Cypsélides, commence pour les Corinthiens une ère de décadence que le prompt essor de la cité voisine, Athènes, accélère bientôt. Nous reviendrons avec plus de détails

sur l'histoire de l'industrie corinthienne (Salle E); mais ces faits essentiels expliquent très convenablement : 1° la fréquence des importations corinthiennes dans la grande île orientale; 2° la date à laquelle se placent ces importations qui, d'après le style même des vases, vont du début du VII[e] siècle à la première moitié du VI[e]; 3° pourquoi elles cessent vers le milieu du VI[e] siècle et cèdent la place à des produits attiques. Les récentes fouilles du P. Delattre à Carthage (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscript.*, novembre 1895) confirment ces conclusions et démontrent d'une façon éclatante l'extension du commerce corinthien qui va supplanter jusque chez elle l'industrie céramique des Phéniciens.

Je ferai remarquer qu'on peut établir par une preuve en quelque sorte matérielle la fusion des deux fabriques rhodienne et corinthienne. En effet, on trouve à Rhodes des imitations locales des petits vases dits protocorinthiens (*Jahrbuch*, 1886, p. 146-147); d'autre part le Louvre possède un plat ou pinax trouvé à Camiros (ci-d. p. 169), qui est sûrement corinthien, car, par l'argile, il diffère des autres plats rhodiens et ressemble de tout point aux ex-voto de terre cuite recueillis à Corinthe et pourvus d'inscriptions corinthiennes (Salle L). Il y a donc eu des imitations réciproques entre céramistes rhodiens et céramistes corinthiens. Le pinax du Louvre est d'autant plus intéressant qu'il est décoré à l'intérieur de grandes palmettes *incisées* et qu'il montre ainsi d'une façon palpable l'introduction à Rhodes de cette technique sous le couvert d'une œuvre rhodienne d'aspect, corinthienne de fabrication. Réciproquement, l'imitation des *pinakes* rhodiens par les potiers corinthiens est démontrée au Louvre par un autre pinax (Salle L), celui-là trouvé à Corinthe, de terre corinthienne, mais traité en style ionien et pourvu, comme les exemplaires rhodiens, de deux petits trous de sus-

pension (publié par Benndorf, *Gr. und Sicil. Vasenbilder*, pl. 6; cf. pl. 7; Furtwaengler, *Vasensamml. Berlin*, n° 3934). Nous trouverons aussi dans la Salle E un grand cratère décoré en style mi-parti rhodien, mi-parti corinthien, qui est une autre preuve de l'intimité établie entre les deux fabriques (*Monuments et Mémoires Piot*, I, p. 43, pl. 4).

G. *Vases de style attique* (Nos 478-488).

Nous sortons ici du domaine des Origines comparées; mais il nous a paru difficile de rejeter dans une autre salle ce qui marque la dernière période des importations et nous avons voulu, comme pour Chypre, conserver l'unité géographique de la collection rhodienne. Ce qui précède suffit à expliquer les événements dont la céramique subit et révèle le contre-coup. La fabrique corinthienne, dans le cours du VIe siècle, tombe en décadence et se voit supplantée un peu partout, en Sicile, en Italie, en Grèce même, par la production attique de plus en plus débordante. Il en est à Rhodes comme ailleurs (Salzmann, pl. 54, 57, 58, 59). Pourtant l'île ne paraît pas recevoir en grande quantité les vases attiques. Ils restent des exceptions parmi lesquelles on compte les belles coupes de Siana qu'on a tort, à mon sens, de considérer comme chalcidiennes (*Journal of hell. studies* [C. Smith], 1884, pl. 40-43, p. 4; Kretschmer, *Griech. Vaseninschrift.*, p. 70) ou comme ioniennes (*Rœmisch. Mittheil.* [Duemmler], 1888, p. 163, note 1) et qui sont bien plutôt attico-ioniennes (voy. Salle F), une amphore panathénaïque (Salzmann, pl. 57), une œnochoé à figures noires sur fond blanc (*Ath. Mitth.* [Lœschcke], 1880, p. 380, pl. 13), l'admirable coupe à fond blanc qui représente Aphrodite sur un cygne (Salzmann, pl. 60; Rayet-Collignon, pl. 10;

Harrison, *Greek vases paintings*, frontispice), quelques rares vases à figures rouges (Lœschcke, *l.c.*, p. 382, pl. 14; Furtwaengler, *Vasensamml. Berlin*, n[os] 2333, 4063, 4065). Il est évident que le commerce attique fut presque tout entier absorbé, au cours du VI[e] et du V[e] siècle, par ses débouchés en Italie. Seulement, après la guerre du Péloponnèse, il dut songer à se créer de nouveaux débouchés du côté de l'est et du midi, pour compenser ceux qu'il avait perdus en Occident (voy. Salle M). C'est sans doute de cette époque que sont le cratère du Louvre (ci-d. p. 172) et la jolie péliké du Musée Britannique où l'on voit Thétis enlevée par Pélée (Salzmann, pl. 58; Rayet-Collignon, fig. 96).

DESCRIPTION

A. *Style mycénien* (voy. ci-d. p. 130).

271-273. — Coupes à long pied, d'une structure harmonieuse qui mériterait aujourd'hui encore d'être prise pour modèle. La Grèce classique n'a jamais retrouvé ce type qui compte parmi les plus élégantes créations qui soient sorties du tour antique. Le décor de l'une (271) appartient au géométrique curviligne qui était familier aux artistes mycéniens; certaines peintures murales de Tirynthe reproduisent un motif très semblable (Schliemann, *Tirynthe*, fig. 142, pl. 11; Perrot, VI, fig. 218, 219). Dans les autres (272, 273), on reconnaît des détails de la flore marine, des végétations ou des algues dont le pinceau régularise les formes pour en faire des ornements qui tapissent le pourtour du vase (cf. Furtwaengler et Lœschcke, pl. 2 et 3, n[os] 14, 19; Perrot, VI, fig. 465). Le dessin est exécuté en couleur noire lustrée, tournée au rouge ou au jaune. Aucun ton n'a été posé dans l'intérieur du vase, ce qui est un signe de haute antiquité. L'argile est fine, bien épurée, la pièce

faite au tour. C'est un état de fabrication déjà fort perfectionné, bien qu'il se place dans une période voisine du XIIe ou XIIIe siècle avant notre ère (ci-d. p. 209). Ces poteries proviennent des fouilles de Salzmann à Camiros; on a eu tort de les attribuer à Ialysos. Deux ont été publiées (271, 273) dans les *Myk. Vasen*, pl. XI, n°s 70, 72.

274-275. — Hydries à puiser l'eau. Il est curieux d'en comparer la forme avec celle des époques classiques (Salles E, F, G; voy. notre pl. 3, n° 15). Le tour donne naturellement à l'épaule du vase une structure renflée et creuse qu'on corrigera plus tard. Décor en imbrications que les Rhodiens (n° 321) et les Corinthiens (n° 414) reprendront et perfectionneront; il a peut-être pris naissance à l'âge mycénien sous l'empire des modèles tirés de la faune marine, comme imitation des écailles de poisson (comparez Furtwaengler et Lœschcke, pl. X, 62; Perrot VI, fig. 479).

276. — Cornet décoré d'un grand poulpe. La forme et la technique montrent les progrès accomplis dans la fabrication de cet ustensile qui, dérivé sans doute de la corne de bœuf utilisée comme récipient, reste pendant de longs siècles le vase à boire consacré par l'usage (ci-d. p. 77 et 124). Le peintre s'est ingénieusement servi des tentacules pour en former une décoration disposée symétriquement tout autour du vase. Jusque dans l'étude de la nature animale et vivante, le dessin est subordonné à l'idée de dessin géométrique. Provenance : Camiros, et non Ialysos. Publié par Furtwaengler et Lœschcke, pl. XI, 71; Perrot, VI, fig. 473.

277-285. — Série de fragments que j'ai retrouvés au Louvre, en magasin, sans indication de provenance. Je pense qu'ils sont venus en 1864 avec l'acquisition Salzmann et qu'on les avait laissés de côté, comme débris, car personne ne pouvait prévoir alors l'importance que

prendraient les antiquités de ce genre. Ils permettront ici, dans notre série peu nombreuse, d'étudier le style floral et le géométrique ondulé des Mycéniens (ci-d. p. 191, 194). On y voit des spécimens de la technique à couleur mate (277), la plus ancienne (cf. Furtwaengler et Lœschcke, p. vi et suiv.). J'ai trouvé au milieu de ces rebuts trois morceaux qui paraissent appartenir au même vase (ils seront publiés dans la *Revue arch.*, 1896, I) et qui prennent place parmi les représentations les plus rares, celles des grands quadrupèdes et des personnages humains. Sur les milliers de fragments céramiques qu'a fournis le monde mycénien, on compte peut-être en tout une vingtaine de morceaux qui reproduisent les animaux supérieurs comme le cheval, le taureau, le chien, et une quinzaine qui représentent l'homme ou la femme (Furtwaengler et Lœschcke, pl. 38 à 41, p. 28, 66, 67; Schliemann, *Tirynthe*, pl. 14, 15, 17 (b), 21, 22). Je dirai dans la *Revue archéologiq.*, *l. c.*, pour quelles raisons je crois devoir éliminer le vase dit des « Guerriers mycéniens » (Furtwaengler et Lœschcke, pl. 42-43; Perrot, VI, fig. 497). Les trois petits fragments du Louvre sont donc très précieux et représentent, dans nos collections, les plus anciennes images de l'être humain et du cheval que des dessinateurs grecs nous aient transmises. Il est probable que le sujet était analogue à celui d'un cratère mycénien trouvé à Chypre (Furtwaengler et Lœschcke, p. 28-29; Perrot, III, fig. 525, 526); on y voit deux personnages montés sur un char attelé de deux chevaux. Sous le n° 285 sont compris des spécimens du quatrième style mycénien; terre rougeâtre, surface et couleurs un peu ternes.

B. *Style géométrique* (voy. ci-d. p. 135).

286-288. — Vases en forme de skyphos primitif. L'argile est un peu jaune. La couleur noire lustrée

tourne par places au rouge. La décoration se compose d'ornements géométriques ou de motifs végétaux stylisés qui dénotent, dans la période géométrique, l'influence déjà renaissante de l'Orient. On remarque en particulier des plantes à pétales symétriques et incurvés (n° 288) qui semblent être une transformation du lotus égyptien (cf. *Jahrbuch*, 1886, p. 135, n° 2941, où M. Furtwaengler reconnaît un palmier). Les oiseaux et les chevaux affrontés sont, au contraire, du style purement dorien que nous aurons à étudier avec les produits du Dipylon (p. 212). Je rangerais ces poteries dans la série qui suit le géométrique pur et qui annonce le proto-attique, à la fin du VIIIe ou au début du VIIe siècle av. J.-C.

289-290. — Coupes de forme primitive, plus perfectionnées que celles de Chypre (cf. n°s 72, 157-159); dessins en quadrillés et en losanges, oiseaux géométriques. L'argile est également jaune; la décoration, plus sobre que dans les vases précédents. Les vases de ce genre sont parfois rangés sous la rubrique « type des îles » (Dumont et Chaplain, I, p. 81 et suiv.). On ne peut en désigner avec sûreté l'origine. Je les crois importés comme les précédents et apparentés aux types géométriques de la Grèce propre (ci-d. p. 179).

291-296. — Coupes de style géométrique plus avancé. La forme se rapproche davantage du type classique (Salles F, G). L'intérieur du vase est soigneusement enduit du lustre noir, pour diminuer la porosité des parois; la structure fine des anses indique une fabrication savante. C'est un prolongement du style géométrique qui peut descendre jusqu'au VIIe ou même VIe siècle (cf. n°s 331, 332).

297-298. — Petits vases qui pourraient être de fabrication locale, imitant les importations géométriques.

C. *Style rhodien* (voy. ci-d. p. 138).

299-303. — Grandes coupes sur pied ; elles sont remarquablement plates et devaient plutôt servir à mettre des fruits ou des mets que des liquides. Cette forme est restée particulière à Rhodes. Le décor est un mélange des souvenirs mycéniens et des influences orientales plus récentes. Parmi ces dernières on remarquera le clou (nos 299, 300), qui reproduit le trait essentiel de l'écriture cunéiforme et dont les dessinateurs grecs ont fait un simple ornement. C'est ainsi qu'au Moyen âge et à la Renaissance certains industriels imitaient sans les comprendre les inscriptions tracées sur les vases arabes et les transformaient en dessins réguliers. L'envahissement du végétal, caractéristique pour la peinture du VIIe siècle, est ici sensible (no 303; publié par Salzmann, pl. 29). L'animal occupe sa place aussi, mais, par une loi naturelle de sélection dont nous constaterons plus d'une fois les effets, l'artiste décompose sa tâche et arrive à isoler la tête de l'oiseau ou de la biche pour l'étudier à part (301, 302, publiés par Longpérier, *Musée Napol.*, pl. 38).

304-308. — Formes de grand plat ou *pinax*, sans pied ni anses, à petit rebord légèrement incurvé (Salzmann, pl. 49, 50, 51, 54). Ils devaient servir à apporter les mets (comp. les assiettes et plats des Attiques et des Italiotes, Salles G, H, K). Le chien courant (304) est un souvenir de la chasse au lièvre, déjà connu de l'art phénicien ou assyrien (Layard, *Nineveh*, II, pl. 64). Le bouquetin paissant (305) est le type favori de la peinture rhodienne; il vient de l'art mycénien (*Journ. of hell. stud.* [Cook], XIV, p. 133, 150) et se retrouve

dans l'art ionien et corinthien. Le taureau lui-même (306, publié par Longpérier, pl. 3) appartient aux symboles venus d'Assyrie et d'Égypte plutôt qu'à une copie de la réalité. La question n'est pas douteuse pour la Chimère (307, publié *ibid.*, pl. 3) et le Sphinx (308, publié *ibid.*, pl. 12). Voy. sur la formation de ces deux types en Grèce, Clermont-Ganneau, *Imagerie phénicienne*, p. XXIII-XXIV; Heuzey, *Catalog. des figurines*, p. 8.

309-310. — Plats munis d'une échancrure de chaque côté pour servir de poignées (Salzmann, pl. 52). On cherchait à éviter l'adjonction des anses jugées trop fragiles et trop exposées aux heurts; la solution est ingénieuse. On peut se demander si les potiers ont pris modèle sur les boucliers dits béotiens ou argiens, à échancrures latérales (Saglio, *Dict. des Antiq.*, I, p. 1249), dont la création remonte jusqu'à l'époque de Mycènes et du Dipylon (p. 185, 223, 237). La formation des motifs floraux se montre ici en pleine activité.

311-325. — Œnochoés à zones d'animaux (Salzmann, pl. 32, 37, 42, 43, 44). C'est le type favori de la fabrication rhodienne; il réalise en grande partie l'œnochoé des Attiques (Salle F; voy. notre pl. 3, n° 17) et annule la médiocre forme des Corinthiens, l'œnochoé à bouche ronde (n° 441; cf. aussi Salle E). C'est l'ustensile de table, le vase à verser par excellence. L'aiguière de la Renaissance et beaucoup de vases modernes n'en sont que les dérivés par les intermédiaires de l'antiquité latine. L'aspect du décor est harmonieux et riche; il éveille naturellement l'idée de tissus et de tapisseries (ci-d. p. 140). On peut diviser toute cette série en sous-groupes: 1° exemplaires à trois zones, d'un dessin serré et touffu, à champ rempli d'ornements (n° 311, publié par Salzmann, pl. 37; Longpérier, pl. 27); 2° exemplaires à deux zones, de composition moins

serrée (n° 318, publié *ib.*, pl. 8); 3° exemplaires à une seule zone, avec décor de plus en plus lâche et espacé (319, 320); 4° exemplaires sans zone circulaire, à motif central, avec champ complètement dégagé (322-325). J'ai déjà fait observer (p. 84) qu'en établissant des divisions de ce genre on ne peut avoir la prétention de déterminer la date respective de chaque vase. On a pu fabriquer des vases à plusieurs zones et à décor serré en même temps que des vases à champ libre. Ce qu'on indique ici, c'est la marche générale et logique de l'art, c'est dans quel sens s'opérait le progrès esthétique. Il est certain que dans les périodes primitives tous les artistes obéissent à une loi qui est « l'horreur du vide ». Faire valoir l'importance d'un motif en l'isolant, en dénudant tout l'entourage, est l'invention d'esprits déjà raffinés.

326-330. — Amphores à anses trifides (Salzmann, pl. 42, 46, 47, 48). La forme bien équilibrée n'est pas éloignée des créations chalcidiennes et attiques, sauf pour l'anse (voy. Salle E et notre pl. 2, n° 2). Dans le décor, même progression à noter qu'au sujet des œnochoés : 1° amphores à zones, avec tons polychromes peints sur engobe blanc (n° 326) ; elles correspondent aux œnochoés à zones ; 2° amphores sans engobe blanc, avec un champ vide où s'isolent les motifs (327-330) ; ces détails indiquent une date plus récente et j'y vois une persistance tardive de la fabrique rhodienne, probablement au vi^{e} siècle. La représentation de l'homme à tête de lièvre (n° 330, publié par Longpérier, pl. 9) range cette amphore parmi les produits de l'art ionien où l'on retrouve à la fois des souvenirs de l'âge mycénien (comparez les intailles et les fresques mycéniennes ; Perrot, VI, fig. 428, 438 ; *Journ. of hell. stud.* [Cook], XIV, p. 81 et suiv.) et l'influence des mythologies orientales où abondent les composés hybrides d'hommes et d'animaux.

330 (1) et (2). — Coupe à pied, intérieur lustré noir et décoré de fleurs de lotus exécutées au trait blanc et en retouches rouges. C'est une technique purement ionienne (voy. Salle E). On suit l'élaboration des formes. Les recherches pour arriver à la coupe classique (cf. notre pl. 2, n° 9) ont été multiples. Ici les inexpériences sont encore sensibles : la structure oscille entre le skyphos et la cylix; le récipient est trop haut pour le pied, les anses mal accolées au bas de la panse. Le lion n'est pas dessiné d'après nature ; il a l'aspect conventionnel des motifs héraldiques empruntés aux tissus et autres produits de l'Orient (publié par Salzmann, pl. 38 ; Longpérier, pl. 12).

331-332. — Coupes à décor végétal incisé (publiées par Salzmann, pl. 33, 34), monuments précieux parce qu'ils nous font assister à l'introduction de la technique incisée dans le décor rhodien (comparez le vase précédent; voy. ci-d. p. 145). Par la nature de l'argile, par la partie géométrique du décor, par le vernis noir intérieur, par la forme même, ces vases sont à rapprocher des coupes citées plus haut (291-296) et doivent appartenir à une fabrique contemporaine. On connaît d'autres spécimens analogues (*Jahrbuch*, 1886, p. 143), mais ils sont rares.

333-334. — Petites amphores à base pointue ; couleur noire tournée au rouge et jaune; semis de petites croix et courbes parallèles qui sont une tradition de l'ornementation mycénienne. Les Corinthiens régulariseront ce motif et en feront une sorte de rosace à dents de scie qu'ils mettent souvent sur le fond de leurs vases (cf. n°s 472, 473). On connaît d'autres spécimens de ces petites amphores rhodiennes (*Jahrbuch*, 1886, p. 142).

335. — Petit vase représentant les produits locaux d'époque basse, faits à l'imitation des céramiques im-

portées. Le dessin des animaux est plus sommaire et plus barbare qu'archaïque. On a trouvé des poteries de ce genre dans une tombe de Siana, qui renfermait aussi, dit-on, des vases à figures rouges de style tardif (*Jahrbuch*, 1886, p. 152).

336-344. — Produits indéterminés. Une forme analogue de lécythe rougeâtre (n° 343) s'est rencontrée à Chypre (nos 232, 233). Deux portent des inscriptions grecques peu lisibles qui paraissent être le nom du possesseur (341, 342). J'en connais des exemples semblables, récemment trouvés dans la nécropole de Carthage par le P. Delattre. Un autre présente la forme rare d'un anneau sur lequel sont groupées quatre petites coupes (344). Chypre a fourni des exemples très anciens de cette structure (*Ath. Mitth.* [Duemmler], 1886, p. 139, Beil. III, nos 1 et 2).

D. *Style phénicien* (voy. ci-dessus, p. 150).

345-352. — Alabastres de terre émaillée, style primitif, fabrication phénicienne (publiés par Salzmann, pl. 6 et 7; Longpérier, pl. 5 et 39; Perrot, III, pl. 6). Ce sont les plus anciens spécimens d'une industrie que les Phéniciens ont dû emprunter à l'Égypte et qui s'est prolongée pendant des siècles. Nous avons affaire ici au procédé de la faïence, c'est-à-dire de l'émail appliqué sur l'argile, qu'il ne faut pas confondre avec la fabrication de la pâte de verre ou du verre transparent.

353-364. — Petits vases de terre émaillée avec dessins gravés (Salzmann, pl. 5). L'un d'eux (364, publié par Longpérier, pl. 29) offre inscrit dans un cartouche, en caractères hiéroglyphiques, le nom d'Apriès,

pharaon de la XXVI[e] dynastie, ce qui fixe l'époque au début du VI[e] siècle av. J.-C. Les autres portent des images de divinités égyptiennes (363; publié *ibid.*), des oiseaux volants, des zones d'animaux (358-361, publiés *ibid.*) qui indiquent bien les relations étroites des fabriques grecques avec les fabriques orientales en matière d'art décoratif.

365-367. — Vases de terre émaillée ayant la forme de statuettes (Salzmann, pl. 4) ou de têtes. Cette série a été étudiée par M. Heuzey (*Catalog.*, p. 216-217).

368-372. — Aryballes de faïence bleue.

373-374. — Alabastres de faïence noire.

375. — Alabastre de faïence nuancée, imitant la surface d'un coquillage (cf. Perrot, III, fig. 532).

376. — Alabastre en pâte de verre, multicolore. Ce genre de fabrication est très florissant à l'époque gréco-romaine.

377-384. — Vases en forme d'animaux. Ils ont pu être fabriqués à Rhodes ou dans quelque autre fabrique grecque; mais ils dérivent de l'idée chypriote et phénicienne (cf. les n[os] 47-68, 365-367). Pour les exemplaires grecs de l'époque classique, voy. Salle H.

385-389. — Vases en forme de têtes humaines. Même observation que pour les précédents. Cette série a été étudiée par M. Heuzey (*Catalog.*, p. 230; *Atlas*, pl. 13).

390-394. — Vases en forme de statuettes (voy. Heuzey, *ibid.*, p. 231).

E. *Style étrusque* (voy. ci-d. p. 152).

395. — Œnochoé de style géométrique, peinte en blanc sur argile rougeâtre (publiée par Salzmann, pl. 30). C'est un type de poterie qu'on trouve en Étrurie, notamment à Polledrara (cf. *Journ. of hell. stud.* [C. Smith], 1894, p. 206-223) et dont plusieurs spécimens sont réunis dans la Salle D. On en peut placer la date dans le courant du VIIe siècle.

396. — Fragment de vase à reliefs, analogue aux grandes jarres ou *pithoi* de Cæré (Étrurie), exposées dans la Salle C; fabrication du VIIe et du VIe siècle (cf. Salzmann, pl. 26).

396 (1). — Coupe à pied, supportée par quatre femmes formant caryatides; style du VIe siècle, influencé par l'archaïsme grec. Comparez les vases analogues, en *bucchero nero*, dans la Salle C. Ce monument, en terre non fumigée, avec ses statuettes d'un type plus grec qu'oriental, est unique en son genre. Il a pu être fabriqué à Rhodes, à l'imitation des produits étrusques; ou, au contraire, on peut imaginer que des modèles semblables, introduits des pays grecs en Étrurie, ont déterminé la création de la coupe étrusque à caryatides. En tout cas, l'un et l'autre type ont dû exister en métal avant de passer dans la céramique.

397-401. — Skyphos, coupes, alabastres de *bucchero nero*, c'est-à-dire de terre fumigée, particulière à l'Étrurie. Comparez les vases de la Salle C.

F. *Style corinthien* (voy. ci-dessus p. 154).

402-405. — Petits vases, pyxis, coupes, de style dit protocorinthien; décor purement géométrique. Ce style apparaît à la fin du VIIIe et au début du VIIe siècle. Il appartient encore à l'âge géométrique représenté surtout par le Dipylon (p. 219). Il conduit peu à peu, pendant la durée du VIIe siècle, aux produits orientalisés de la peinture corinthienne. Nous aurons occasion de l'étudier avec plus de détail dans la Salle E. La petitesse des récipients semble indiquer que le commerce corinthien faisait surtout trafic d'essences, de baumes et de fard.

406-407. — Suite des vases protocorinthiens; décor en zones d'animaux. La chasse au lièvre, qui a joui dans tout le monde grec d'une faveur singulière (*Bull. corr. hell.*, 1893, p. 229), a été, surtout pour les Corinthiens, un motif de prédilection (voy. Salle E).

408-413. — Vases du style géométrique plus tardif, traditionnel, qui descend jusqu'au VIe siècle. On remarquera la forme du vase appelé *cothon* (408-411); cf. notre pl. 2, n° 8), muni intérieurement d'un rebord qui arrêtait les impuretés de l'eau, quand on l'inclinait pour boire (cf. Saglio, *Dict. des Antiq.*, I, p. 1543).

414-416. — Aryballes corinthiens; imbrications et lignes incisées à la pointe. Sur cette technique nouvelle, voy. p. 145.

417. — Plat ou pinax corinthien, imitant les plats rhodiens décrits plus haut. L'argile est corinthienne;

le décor est rhodien (cf. nos 309-310). Sur ces échanges entre les deux fabriques, voy. p.156.

418-423. — Aryballes décorés de palmettes et de grosses rosaces couvrant tout le champ. La prédominance du végétal est le trait caractéristique de la fabrication corinthienne pendant le VIIe siècle. Le fond est tout entier caché sous les ornements, suivant la mode des primitifs.

424-441. — Amphores, œnochoés, pyxis, cothons, aryballes décorés de zones d'animaux. Les fauves, les figures orientales comme la Sirène, prédominent et indiquent l'afflux des motifs venus de l'étranger, plutôt que des études faites d'après la nature vivante. Parmi ces dernières on voit poindre les deux motifs classiques de la peinture corinthienne développée, le cavalier (430, 436, 437) et l'hoplite (433-435). L'influence des tissus et des tapisseries est sensible ici comme sur les œnochoés rhodiennes (nos 311-325). Mais on remarquera combien le dessin des Corinthiens diffère par la technique incisée et par les dimensions mêmes de la composition; ce sont des espèces de miniatures. La petite pyxis à deux zones (440) est une œuvre remarquable à cet égard.

442-475. — Aryballes à décor plus libre. Le principe d'ornementation se modifie et atteste un art plus avancé. Le peintre fait valoir le sujet en l'isolant. Le décor végétal diminue ou disparaît. Les sujets augmentent d'importance. Après les grands animaux (442-456), viennent plus nombreuses les créations de la mythologie orientale, panthère ailée, panthère à double corps (Salzmann, pl. 41), sirènes (*id.*, pl. 36), gorgones, génies ailés (*id.*, pl. 40), Artémis asiatique, tenant un oiseau de chaque main (457-468), puis des scènes

familières comme l'homme en prières devant un autel (472), et enfin la peinture d'histoire, le suicide d'Ajax en présence d'Ulysse et de Diomède (473, publié par Longpérier, pl. 36). Ces exemples montrent, même dans une série restreinte, le rapide et heureux essor de l'art corinthien. La Salle E nous en offrira des preuves plus convaincantes encore.

476-477 — Vases en forme d'animaux, sphinx et cygne. Ces spécimens de fabrication corinthienne sont à rapprocher des objets similaires mentionnés plus haut (p. 167).

G. *Style attique* (voy. ci-dessus p. 157).

478. — Coupe attique du VI[e] siècle, faite dans un atelier appartenant au groupe d'Exékias et d'Amasis (voy. Salle F). I. Hercule et Nessus. A. Bellérophon sur Pégase tue la Chimère. B. Scène mythologique de sens non déterminé.

479. — Coupe de même époque. Cadeaux amoureux à des éphèbes et à des femmes.

480. — Lécythe de même époque. Niké ailée courant. Toute une partie de la panse a tourné du noir au rouge, soit par suite d'un coup de feu, soit par oxydation (cf. *Revue arch.*, 1891, II, p. 99-118).

481. — Amphore de la fin du VI[e] ou de la première moitié du V[e] siècle ; style à figures noires tardif (voy. Salle F). A. Hercule emmène Cerbère en présence d'Hermès et d'Athéné. Le chien infernal n'a que deux têtes, fait souvent constaté sur les monuments archaïques (cf. Roscher, *Lexikon der Mytholog.*, II, p. 1126). B. Deux

Asiatiques à cheval dardent leurs lances sur un hoplite affaissé entre eux. Sur la formation de ce type, voy. *Bonner Studien*, p. 251 (Lœschcke).

482. — Œnochoé de même époque. Polyphème aveuglé étend la main pour tâter ses moutons à la sortie; Ulysse est attaché sous le ventre du bélier.

483-485. — Vases à décor noir lustré, sans personnages; fabrication attique du ve siècle.

486. — Aryballe à couverte blanche; même époque.

487. — Instrument dont les femmes grecques se servaient quand elles filaient. Elles s'asseyaient et posaient la partie creuse sur leur cuisse comme une espèce de cnémide; puis sur la partie convexe elles étiraient les brins de laine avec le doigt mouillé. La tête de femme placée à l'avant représente une divinité protectrice des femmes (Aphrodite, Athéné Ergané ou Déméter?). On a expliqué autrefois ces ustensiles comme des vases à boire, puis comme des tuiles faîtières. M. Carl Robert en a reconnu la véritable destination d'après une peinture de vase (*Ephéméris archéologiq.*, 1892, p. 247). Ils s'appelaient ἐπίνητρον ou ὄνος. L'ouvrage terminé, les femmes y pouvaient déposer leurs fuseaux et leurs pelotons de laine.

488. — Cratère à figures rouges; style attique de la seconde moitié du ve siècle. A. Départ d'un éphèbe pour la guerre; il fait ses adieux à son père et à sa mère qui tient l'œnochoé et la phiale à libations. B. Trois personnages drapés qui caractérisent au revers cette série céramique où s'annonce déjà la décadence de la peinture attique (voy. Salle G). Pour l'histoire des importations attiques à cette époque, voy. p. 158 et Salle M.

V. — Vases de Crète.

Livres a consulter. — Dumont et Chaplain, *Céramiq.*, I, p. 64, 79; — Milchhœfer, *Die Anfänge der Kunst*, p. 122-137; — Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vasen*, p. 22-24; — Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI, p. 451-462, avec la bibliographie citée; — *Journal of hell. studies*, 1894, p. 270-372 (Evans).

HISTORIQUE

On s'étonnera peut-être de nous voir ouvrir un chapitre spécial pour la Crète, quand le musée ne possède qu'un seul vase de cette provenance. Mais si ce pays n'a encore fourni que peu d'antiquités, il promet beaucoup pour l'avenir et il mérite à cet égard une attention toute particulière. C'est peut-être là, quand des fouilles méthodiques auront pu être entreprises, que se révélera le secret de l'art mycénien, car aucune île, avec Rhodes, n'a été mieux placée pour devenir le centre d'une très vieille civilisation hellénique. On a déjà remarqué que, géographiquement, la Crète forme le point central du monde connu des anciens à l'époque homérique (Rainaud dans le *Dict. des Antiquit.* de Saglio, II, p. 1528). A l'entrée, pour ainsi dire, de l'histoire grecque la légende a placé la figure du roi de Crète, Minos. Constructeur du Labyrinthe et protecteur de Dédale, cruel pourvoyeur du Minotaure qui se repaît de chair humaine, inventeur du géant Talos qui, contre sa poitrine de fer, broie les étrangers assez imprudents pour aborder dans l'île, plus tard

juge aux Enfers avec Éaque et Rhadamante, il apparaît comme une sorte de sorcier antique en qui se mêlent d'une façon singulière l'intelligence d'un sage et la barbarie d'un despote oriental. Sa personnalité énigmatique a résisté aux efforts des historiens modernes et elle garde encore à nos yeux une dualité embarrassante. Pour les uns (Curtius, *Hist. grecq.*, I, p. 84; Milchhœfer, p. 130-132), c'est le premier et le plus puissant tyran grec, βασιλεύτατος βασιλήων comme l'appelle Hésiode. Pour d'autres (Duncker, *Gesch. der Alterth.*, III², p. 73), il est la personnification de la race et de la religion phéniciennes. Pour M. Foucart, c'est une hypothèse encore à vérifier, mais qui n'a rien de choquant, que de considérer Minos comme un vassal des pharaons égyptiens (*Recherches sur les mystères d'Éleusis*, p. 12).

Nous n'avons pas à prendre parti dans ce débat. Ce qui paraît évident, c'est que la Crète de Minos a été un des principaux points de jonction, sinon le plus important, entre les populations gréco-pélasgiques et les races orientales. En effet, on s'accorde à dire que le Minotaure est une adaptation du Baal Melkart des Phéniciens ou du Moloch des Carthaginois, auxquels on offrait des victimes vivantes; que la plupart des villes crétoises les plus anciennes, Itanos, Cnossos, Cairatos portent des noms phéniciens; que la légende d'Europe, fille de Cadmus, emportée jusqu'en Crète par le taureau divin, symbolise les relations établies entre l'île et la côte d'Asie. Mais, d'autre part, la naissance de Zeus sur le mont Ida, le culte d'Apollon importé de Délos, le séjour de Thésée dans l'île sont des éléments purement helléniques dont on ne peut méconnaître la valeur. Il s'agit seulement de démêler combien de couches successives ont composé la Crète connue des historiens grecs. On peut prendre comme point de départ le texte d'Homère (*Odyss.*, XIX, 172-179) qui énumère

comme habitant la Crète : des Achéens, des Étéocrétois, des Kydoniens, des Doriens et des Pélasges. Même si ce texte est dû à une interpolation assez récente, il nous représente l'idée qu'on avait de l'ethnographie crétoise à l'époque archaïque. D'après ce que nous avons vu précédemment à Chypre et à Rhodes, il semble qu'on puisse reconstituer la chronologie de ces races de la façon suivante : 1° les Étéocrétois, ceux qui s'intitulent vieux-crétois, autrement dit les autochthones (Curtius, I, p. 81 ; Evans, p. 354), formant avec les Pélasges la couche la plus ancienne ; peut-être le nom des Pélasges ferait-il allusion à un établissement très ancien de colons venus de la Grèce continentale (Evans, p. 358) ; 2° les Kydoniens qu'on assimile aux Lélèges (Milchhœfer, p. 128), représentant la période de domination carienne ; 3° les Achéens, correspondant à la période de la guerre de Troie ; 4° les Doriens, colons de la dernière heure, comme à Rhodes et à Chypre, aux environs du XIe siècle avant notre ère.

Reste à savoir à quelle époque il convient de placer Minos. Je ne partage pas le sentiment de M. Duemmler qui voudrait faire coïncider son règne avec l'apparition des vases du style géométrique comme ceux du Dipylon (*Ath. Mittheilung.*, 1886, p. 45), c'est-à-dire avec la période dorienne. Le texte d'Hérodote (I, 171) me paraît se prêter à une autre interprétation, car, combiné avec celui de Thucydide (I, 4 et 8), il place la *thalassocratie* de Minos à la fin de la domination carienne et avant la guerre de Troie, par conséquent en pleine période mycénienne (cf. l'*Anthropologie*, 1890, p. 564). Hérodote explique très bien le rôle du roi de Crète ; il ne fut pas seulement le vengeur des populations insulaires, opprimées par la piraterie des Lélèges et des Cariens ; il fut un pacificateur. Il fit la guerre aux Orientaux et les refoula chez eux sur la côte d'Asie, mais il en prit un grand nombre à son

service sur ses bateaux, et ainsi un fond de population asiatique subsista en Crète, sans doute sous le nom de Κύδωνες, Cydoniens. Ainsi s'expliquerait la similitude signalée par Strabon (XIV, 652) entre la constitution politique de certaines villes cariennes et celle de la Crète.

S'il est vrai que cette suprématie maritime des Crétois coïncide avec la plus florissante époque de l'art mycénien, entre le XVe et le XIe siècle, alors il ne serait pas étonnant que la Crète ait eu, à ce moment, un rôle prépondérant dans l'histoire artistique comme dans l'histoire politique, et que beaucoup d'objets dits mycéniens fussent en réalité crétois. C'est la solution qu'a préconisée dès 1883 M. Milchhœfer (p. 125); c'est celle que M. Homolle déclarait encore récemment très tentante (*Gazette des Beaux-Arts*, 1894, XII, p. 442) à propos d'objets mycéniens trouvés à Delphes; c'est celle que suggèrent les conclusions du dernier explorateur de l'île, M. Evans (p. 360-361, 372). Je n'aurais, pour ma part, aucune peine à m'y rallier, en particulier pour la céramique, mais il faut attendre que la Crète nous soit mieux connue. On a encore trop peu fait. Et pourtant quelle moisson déjà pleine de promesses! Des tombes à coupole (*Revue arch.*, 1895, I, p. 108), un reste de palais analogue à ceux de Mycènes et de Tirynthe (Perrot, p. 459, 460), des bronzes et des terres cuites du style le plus ancien (*Museo ital. di antich. class.*, II [Halbherr et Orsi], p. 908, pl. 13, 14), des pierres gravées qui forment la tête de série des gemmes grecques (Perrot, p. 848-850; Evans, p. 284-299, 334-345), des urnes cinéraires (Perrot, p. 848-850; *Bull. corr. hell.* [Joubin], 1892, p. 295) et un grand nombre de fragments de vases mycéniens (*Bull. corr. hell.* [Haussoullier], 1880, p. 124-127; Furtwaengler et Lœschcke, p. 22, pl. 13, 14; *Ath. Mittheil.*, 1886, pl. 3; Evans, p. 350), tel est le bilan de la

période la plus ancienne. Il faut y joindre, pour les âges suivants, la belle découverte des bronzes du mont Ida où s'allie d'une façon si curieuse l'art hellénique aux motifs égyptiens et assyriens (*Mus. ital.*, *l. c.*, p. 690 et *Atlas*), et une statue qui compte parmi les documents les plus précieux sur les débuts de la plastique grecque (*Accademia dei Lincei*, t. VII, 1891, p. 602; *Revue arch.* [Joubin], 1893, I, p. 10, pl. 3 et 4). Enfin, s'il faut en croire M. Evans et ses récentes études sur les « pierres des îles », c'est aux Crétois que nous devons faire honneur d'une des plus grandes découvertes dont s'honore l'humanité, celle d'un syllabaire alphabétique remplaçant l'écriture hiéroglyphique, invention que les Phéniciens se seraient contentés de perfectionner (p. 300 et suiv., 346, 361-364, 367; *Jahrbuch*, 1895, p. 117 de l'*Anzeiger;* S. Reinach, dans l'*Anthropologie*, 1894, p. 407-415).

L'avenir dira si l'on a eu raison de fonder sur la Crète des espérances scientifiques très hautes. En tout cas, les considérations précédentes nous auront servi à préparer la solution du problème mycénien qui doit nous occuper dans les pages suivantes.

DESCRIPTION

489. — Grande jarre ou pithos d'une argile épaisse, mal épurée, munie en bas d'un trou pour l'écoulement du liquide qu'on y mettait (vin, huile). Le pourtour est décoré d'une série de lacis en relief. C'est peut-être la reproduction des cordes dont on entourait le vase pour le soulever et dont on fit ensuite une sorte de décoration. Plus d'une fois, dans la céramique orientale, on a pris ce détail réel comme point de

départ d'un système d'ornementation (voy. pour les amphores d'époque parthe, Dieulafoy, *Acropole de Suse*, p. 427, 428).

Cette poterie provient d'une trouvaille faite à Cnossos qui comprenait douze jarres semblables (Perrot, fig. 173). Un fragment de vase analogue, trouvé à Lyttos, est décoré d'une zone de cavaliers en relief de style archaïque (*Ath. Mitth.*, 1886, p. 144, pl. 4). Ces exemples s'ajoutent à d'autres épars dans le monde grec pour prouver qu'en dehors de l'Étrurie on a connu, aux VIIe et VIe siècles, la fabrication des grands vases à reliefs (*Bull. corr. hell.*, 1888, p. 491; *Monuments publ. par l'Ass. des ét. grecq.*, 1888, p. 48-59). Quel qu'ait été en Grèce le centre de cette fabrication (ci-d. p. 154 et voy. Salle D), il est certain que les céramistes n'ont pas fait autre chose que copier des vases en métal repoussé; la métallurgie a été la vraie mère de ce procédé décoratif.

VI. — Autres Iles.

En terminant avec les îles et avant d'aborder le continent grec, je place ici deux poteries dont la provenance exacte ne m'est pas connue, mais qui viennent peut-être de Milo ou de quelqu'une des Cyclades, car on y a rencontré déjà des spécimens du même style (*Sitzungsberichte der Akad. Wien* [Conze], 1870, p. 513). On en connaît aussi d'Athènes (Collignon, *Vases peints du musée d'Athènes*, n° 31; Hirschfeld, dans les *Annali dell' Inst.*, 1872, pl. K, n° 12).

490. — Support à trois pieds (mentionné par Conze, p. 515). On posait par-dessus un vase ou un récipient quelconque et l'on pouvait y faire chauffer un liquide au-dessus de la braise enflammée. Terre rougeâtre, épaisse. Décor en méandres, zigzags et losanges. Animaux du style géométrique apparenté à celui du Dipylon (ci-d. p. 234); oiseaux rangés en file, oiseaux affrontés avec étoiles dans le champ (comparez des exemplaires analogues du Musée Britannique, publiés par Conze, pl. 7, n° 1, et par Hirschfeld, *l. c.*).

491. — Autre support du même genre (publié par Conze, pl. 8). Les pieds sont réunis par des corps de serpents formant une sorte de caducée. Sur le décor plastique uni au style géométrique voy. p. 215. Le décor peint se compose de réminiscences mycéniennes et de motifs géométriques d'un style un peu plus récent que dans le support précédent. La chèvre et le bou-

quetin aux pattes repliées figurent sur des pierres des îles fort anciennes (*Journ. of. hell. stud.* [Evans], 1894, p. 291 (24), 337 (55), 338 (56), etc.; *ibid.* [Cook], p. 133, 150; Perrot et Chipiez, VI, pl. 16, n° 19). L'oiseau, la rosace hérissée de poils, les postes appartiennent au système florissant dans la Grèce dorienne. Je considère ces peintures comme une suite du Dipylon, comme un intermédiaire entre les animaux purement géométriques, à silhouettes noires opaques, et les animaux du style rhodien; mais on ne peut pas encore dire avec précision quel a été le centre de fabrication (ci-d. p. 230).

VII. — Vases de Mycènes.

Livres a consulter : Schliemann, *Mycènes;* — Furtwaengler et Lœschcke, *Mykenische Thongefæsse* (1879); *Mykenische Vasen* (1886); — Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Gr. pr.*, I, p. 47-80; — Rayet et Collignon, *Céramique*, p. 14-18; — Collignon, *Hist. de la Sculpt. grecque*, I, p. 22-64; — Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI (*l'Art mycénien*). On trouvera dans ce dernier ouvrage tout le détail de la bibliographie mycénienne, qui est devenue considérable.

Ici encore, nous trouvons une disproportion notable entre le petit nombre des antiquités mycéniennes rassemblées au Louvre et l'importance considérable qui s'attache à ces monuments (voy. l'Introduction, p. 37). Notre collection se compose seulement de quelques fragments ramassés sur l'Acropole de Mycènes et donnés au Musée par M. le baron de Witte et par M. G. Perrot. Nous possédons heureusement, pour remédier à cette grave lacune, les spécimens recueillis à Rhodes (ci-d. p. 158). Mais le moment est venu d'étudier ici dans l'ensemble ce que nous apprennent ces produits de la plus ancienne peinture grecque.

Je ne referai pas, après tant d'autres, le récit des découvertes mycéniennes auxquelles Schliemann a dû, plus encore qu'aux trouvailles de Troie, sa célébrité. Le livre de MM. Perrot et Chipiez, qui est l'exposé le plus complet des fouilles, me dispense d'entrer dans le détail des faits. Je chercherai seulement à en dégager ce qui intéresse l'histoire de l'art et, en particulier, celle de la peinture.

Ce qui fait la difficulté du problème, c'est la diversité

et le nombre considérable des objets qui actuellement se rangent sous l'étiquette de *mycénien*. Aussi tend-on, aujourd'hui, à substituer le nom plus logique d'*égéen* (Perrot, p. 991) à un terme déjà enraciné par l'usage, mais qui localise beaucoup trop un art représenté dans des contrées très éloignées les unes des autres, comme par exemple l'Egypte et la Thessalie. Sans essayer de dresser le bilan de ces antiquités, dont la liste complète comprendrait plusieurs milliers de numéros, j'essayerai de faire comprendre l'importance des trouvailles en citant seulement les principaux spécimens de chaque série.

A. *Architecture.* — Le même type de palais s'est rencontré à Troie, Tirynthe, Mycènes, Athènes et en Crète. Beaucoup de détails, dans le plan et dans la décoration, concordent avec les descriptions homériques des palais de Nestor, Ménélas, Alcinoüs, Ulysse (Perrot, chap. VII). L'ornementation va parfois jusqu'au luxe le plus raffiné, comme le prouve une jolie frise d'albâtre rehaussée d'incrustations en verre bleu (*id.*, fig. 230, pl. 13). L'ordre employé est une sorte de protodorique, avec une colonne cannelée, plus mince à la base qu'au sommet, simple agrandissement du piquet de bois ou du pieu de la hutte (*id.*, p. 515 et suiv.). De là découlent deux faits importants : la suture de l'âge mycénien avec la Grèce dorienne et classique, la filiation de l'architecture de bois et de l'architecture de pierre.

Les travaux de fortification et de canalisation témoignent d'un degré surprenant de perfection (*id.*, p. 497-500, 674-677 ; *Dict. des Antiq.* de Saglio, II, p. 598 ; Kambanis, dans le *Bull. de Corr. hell.*, 1892, p. 122-135 ; de Ridder, *id.*, 1894, p. 276-310).

Les constructions funéraires comprennent deux types : 1° la simple fosse creusée dans le roc, mais large et profonde, pouvant contenir plusieurs corps, surmontée

d'un autel rond en pierres sèches, sur lequel on sacrifiait aux morts, ou bien d'une stèle sculptée (Perrot, p. 323 et suiv., 581 et suiv.); 2° une chambre spacieuse, creusée dans le roc ou construite en pierre, et ensevelie sous un tertre, avec un toit en coupole, un long couloir d'entrée, une porte à forts linteaux de forme pyramidale, surmontée d'un bas-relief (*id.*, p. 593 et suiv.). Le premier genre de sépulture est plus ancien que le second, qui correspond au plein épanouissement de l'empire mycénien. Tous deux disparaissent avec lui et ne semblent pas persister dans la suite. Dans les deux cas, l'inhumation est le rite traditionnel et il n'y a pas de crémation des corps. On notera ces faits comme des éléments qui différencient essentiellement la Grèce mycénienne de la Grèce dorienne.

B. *Sculpture*. — La sculpture architecturale est représentée par un des plus importants monuments de Mycènes, la Porte des Lions, d'une facture solide et bien étudiée, malgré l'archaïsme (*id.*, pl. 14), et par la série des stèles sculptées qui s'élevaient sur la plate-forme renfermant les tombeaux des rois ; on y voit des épisodes de guerre et de chasse, exécutés d'une façon sommaire (*id.*, p. 762-773). On ne connaît pas pour cette époque d'œuvre en ronde-bosse de grande dimension. La statuaire proprement dite n'est pas née ou s'est exercée en des matières qui ont disparu, comme le bois. Mais l'art industriel nous a transmis de nombreuses statuettes d'argiles, dont la plupart sont extrêmement rudimentaires (*id.*, fig. 338-347), et quelques bronzes d'un aspect meilleur (*id.*, fig. 353-355).

Dans l'art industriel lui-même, la ronde-bosse est, en général, beaucoup plus rare que le relief. Il faut mettre à part une belle tête de vache en argent, aux cornes d'or (*id.*, fig. 398). Mais c'est surtout en relief et au repoussé qu'ont été exécutées les œuvres les plus

surprenantes de la métallurgie égéenne : les masques d'or posés sur la figure des morts (*id.*, fig. 371-373), les deux vases d'or de Vaphio, avec les épisodes de la chasse au taureau sauvage (fig. 369, 370, pl. 15), le fragment de vase d'argent avec la représentation d'une ville assiégée (fig. 365), le vase d'argent aux têtes d'hommes (fig. 381), toute la somptueuse vaisselle d'or, d'argent et de bronze, les diadèmes, appliques et bijoux, qui sont sortis des tombes de l'Acropole (fig. 524-549), les bijoux d'Égine (*Journ. of. hell. stud.* [Evans], 1892-93, p. 195 et suiv.), etc. C'est par un travail de fine incrustation en métaux différents qu'ont été obtenues les pittoresques frises qui décorent les poignards de Mycènes : les chasseurs de lions, le troupeau de gazelles en fuite, les oiseaux d'eau saisis par des panthères, les fauves courants (Perrot, pl. 17, 18, 19).

La sculpture sur ivoire a fourni deux remarquables manches de miroir, en forme de palmier surmonté de deux figures de femmes (fig. 386-388). Il faut mettre encore au compte de la ciselure la riche série des pierres gravées, dont la plus belle, représentant cinq femmes réunies au pied d'un arbre, au milieu de signes astronomiques et de différents emblèmes, forme le chaton d'une bague d'or (fig. 425). Sur d'autres intailles apparaissent des scènes de chasse et de guerre, pleines de vie et de fougue, malgré le caractère archaïque des dessins (fig. 420-423).

Deux observations sont à retenir. 1° Le travail du bas-relief est fort en avance sur celui de la ronde-bosse ; c'est une loi générale de l'art sculptural dans sa période de formation. 2° L'art industriel semble beaucoup plus perfectionné que le grand art ; ceci doit, au contraire, résulter de conditions particulières à la civilisation mycénienne.

C. *Peinture.* — Le monument le plus précieux est la fresque de Tirynthe qui devait décorer une des chambres du palais : on y voit un taureau poursuivi dans sa course par un homme qui, s'élançant d'un bond, le saisit à la corne (*id.*, fig. 439). Citons en seconde ligne un autre tableau peint sur une plaque de chaux agglomérée : au centre, une sorte d'idole ou de guerrier couvert de son grand bouclier à double échancrure, entre deux femmes qui paraissent faire un geste d'adoration (fig. 440). D'autres fragments montrent trois personnages à tète d'âne soutenant sur leur épaule une longue perche (fig. 438), un torse d'homme drapé (fig. 437), les jambes d'un cheval (fig. 241), des animaux de mer (fig. 240), une plante (fig. 239), enfin des rosaces décorant les linteaux d'une porte (fig. 237) et des ornements géométriques (fig. 215-219, 222).

Les couleurs employées dénotent une assez riche palette de tons toujours francs et sans nuances. Le bleu et le rouge dominent, puis le blanc, le noir, le jaune (*id.*, p. 533). On remarquera l'importance des découvertes mycéniennes pour l'histoire de la peinture grecque. Alors que nous n'avons conservé aucun fragment, si petit qu'il soit, d'une peinture de l'âge classique, des œuvres d'un Polygnote ou d'un Zeuxis, ces fouilles nous ont fourni des documents authentiques sur une époque antérieure aux chants d'Homère. Elles nous montrent la peinture à fresque employée en Grèce entre le XVe et le XIe siècle avant notre ère, non seulement sous sa forme ornementale, mais sous l'aspect de grands tableaux à personnages. C'est une révélation inattendue et l'on notera encore ici combien la peinture semble en avance sur la statuaire, selon une loi que nous aurons l'occasion de vérifier souvent.

Venons maintenant à la céramique, que l'on peut considérer comme un appendice à l'art pictural.

On retiendra que les objets céramiques ont été découverts à Mycènes en quatre endroits différents : 1° dans l'intérieur des tombes placées sur le sommet de l'Acropole; 2° dans l'intérieur et dans les couloirs d'approche des constructions funéraires appelées improprement *trésors;* 3° dans le palais et dans les habitations placées à l'intérieur du mur d'enceinte; 4° dans les terres qui recouvrent extérieurement toutes ces ruines et qui débordent au dehors. Il est essentiel de noter exactement ces diverses provenances, car elles indiquent des couches chronologiques différentes, et il serait dangereux de raisonner sur un tesson recueilli en un endroit quelconque des ruines mycéniennes comme sur une poterie trouvée au fond d'une des sépultures. Les tombes creusées au sommet de l'Acropole sont les plus anciennes et pourraient être antérieures au XVe siècle. Les trésors, le palais et les habitations de l'intérieur de la ville représentent une époque plus récente, depuis le XVe siècle environ jusqu'à l'invasion dorienne du XIe siècle et même un peu au delà (*id.*, p. 1005). Enfin, dans les débris trouvés à la surface du sol ou en dehors de l'enceinte, domine le style géométrique du Dipylon qui fleurit du Xe au VIIIe siècle (*id.*, p. 352, 938).

L'ensemble de la céramique mycénienne se divise en plusieurs groupes (Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, p. VI-IX).

1° Les vases à peinture mate, dans lesquels la couleur est appliquée directement sur l'argile. Ils sont beaucoup plus rares que les vases à peinture lustrée. On les trouve surtout à Théra (ci-d. n° 265) et dans les plus anciennes tombes de l'Acropole mycénienne. Ils forment la transition entre la céramique de Troie et de Santorin et la grande floraison de la poterie mycénienne. Le décor est géométrique curviligne ou floral (*Myk. Thongef.*, pl. 1, 4 (13), 5 (20), 7 (40), 11 (52);

on y rencontre plus rarement des animaux comme l'oiseau d'eau (*id.*, pl. 9) et le griffon (*id.*, pl. 8).

A l'égard de la technique, on peut y introduire deux subdivisions. — A. Terre pâle assez grossière; quelques exemplaires encore façonnés à la main; emploi exclusif de la couleur noir brun (*id.*, pl. 1 (6); *Myk. Vas.*, pl. 23, 24). — B. Terre rougeâtre plus fine; produits faits au tour; emploi dominant du noir brun et du rouge (ordinairement très pâli); emploi plus rare du blanc (*id.*, pl. 8, 11 (52); *Myk. Vas.*, pl. 23).

2° Les vases à peinture lustrée. On en connaît de très nombreux exemples trouvés dans les contrées les plus diverses. On a subdivisé ce groupe en quatre séries. — A. Premier style. Vases travaillés au tour, mais faits d'une argile mal épurée; la surface est recouverte tout entière d'un ton noir brillant par-dessus lequel on a peint des motifs floraux en blanc mat ou en rouge brun (*Myk. Thongef.*, pl. 6 (32,34). — B. Deuxième style. Terre mal épurée, mais revêtue à la surface d'une couche d'argile plus fine, blanchâtre ou jaunâtre. Sur cette couche on a peint en couleur noire lustrée des ornements géométriques ou floraux (*id.*, pl. 12; *Myk. Vas.*, p. 21, fig. 7, pl. 25). — C. Troisième style. Terre fine, bien travaillée; surface polie, d'un ton jaune pâle. La couleur noire lustrée tourne souvent au rouge ou au jaune; les retouches blanches sont rares. C'est la catégorie de beaucoup la plus nombreuse. Le décor consiste en dessins curvilignes, ornements floraux, algues et animaux marins; on voit apparaître en petit nombre les personnages humains (Schliemann, *Tirynthe*, pl. 22; *Myk. Thongef.*, pl. 2, 4; *Myk. Vas.*, p. 27, n° 116, pl. 26-34, 39-41). — D. Quatrième style. Terre polie, mais grise ou rougeâtre, beaucoup moins brillante que la précédente; couleur noire, tournant au rouge ou au jaune, avec un lustre moins éclatant. Dans les vases à large embouchure, l'intérieur lui-même est

enduit de couleur, ce qui est un signe d'antiquité moins reculée. Même décor, souvent plus touffu, et auquel se mêlent plus souvent les grands quadrupèdes et les figures humaines (*Myk. Vas.*, pl. 35-41).

L'étude de cette céramique suggère plusieurs observations, suivant qu'on en considère l'intérêt artistique ou l'intérêt historique.

La structure des vases est extrêmement variée. M. Perrot remarque (p. 918) que l'on compte plus de 122 formes différentes dans les planches des *Myk. Vasen*. L'élaboration des types céramiques est en pleine effervescence. Parmi ces essais multiples, les uns disparaîtront complètement, grâce à une sorte de sélection assimilable à celle qui régit les races animales, éliminées par leur insuffisant organisme ou par leurs imperfections pratiques : de ce nombre est le genre de lécythe appelé « vase à étrier » (Perrot, fig. 478) et le cornet long (fig. 473). Les autres portent en eux des éléments de perfection qui leur assurent la survivance à travers les âges; on comprend les légères modifications qui seront nécessaires pour en faire les cratères, amphores, œnochoés et coupes de l'antiquité classique, et plus tard même les aiguières, bouteilles, carafes et brocs de la vie moderne. La planche 44 des *Myk. Vasen* (comparez avec nos planches 2 et 3) offre le tableau presque définitif de ce que sera la céramique européenne depuis les temps historiques jusqu'à nos jours.

Dans la technique, trois idées fécondes se font jour : 1° recouvrir la surface du vase d'une couche fine d'argile ou d'un engobe qui permet d'appliquer plus facilement les couleurs; 2° obtenir par le polissage une surface brillante et absolument plane; 3° en ce qui concerne la couleur, j'ai déjà signalé l'importance capitale du lustre ajouté au noir qui donne à la décoration un éclat jusqu'alors inconnu (voy. p. 131). S'il est vrai que les maisons de Santorin, ensevelies sous

la lave, contenaient des fragments du premier et du second style mycénien (*Myk. Vas.*, p. 20-22), nous serions conduits à placer les débuts de la céramique lustrée dans une période très reculée (Perrot, p. 938). Mais, comme je l'ai dit (p. 123), il faut se défier des confusions regrettables souvent faites entre les vases trouvés dans les maisons de Santorin et ceux des tombeaux. Un fait plus sûr, c'est que la couleur lustrée la plus belle, celle du troisième style, n'apparaît pas encore à Théra et coïncide avec la floraison de la civilisation mycénienne, aux environs du XV[e] ou XIV[e] siècle, d'après la chronologie que nous exposons plus loin (p. 209).

Les couleurs employées sont beaucoup moins nombreuses que celles de la peinture à fresque. Le noir est le ton prédominant, et, s'il tourne au rouge ou au jaune, ce sont des nuances dues au hasard de la cuisson ou à une oxydation séculaire. Le blanc vient ensuite, puis un rouge peu solide et beaucoup plus rare. Cette pauvreté de palette est due à des nécessités qui pèsent aujourd'hui encore sur le décor céramique. Très peu de couleurs résistent au feu et deviennent fusibles de façon à pénétrer les pores de l'argile. Les céramistes n'ont donc pas le choix entre un grand nombre de couleurs. Il ne faut jamais perdre de vue cette règle quand on compare les peintures de vases aux vrais tableaux, et nous nous en souviendrons quand nous ferons l'histoire des poteries à figures noires (Salle F).

La beauté du décor a déjà été signalée à propos des spécimens rhodiens (p. 132). Ici nous voyons se développer avec ampleur cette peinture pittoresque et naturaliste qui, partie des rinceaux et des rameaux feuillus de Santorin, pénètre de plus en plus dans la vie intime du monde végétal et du monde marin. Certains morceaux, comme le semis d'algues et de poul-

pes sur un fragment de Mycènes (Perrot, pl. 21), comme les nautilus voguant sur l'œnochoé de Marseille et sur le cratère du Musée Britannique (*id.*, fig. 485, 486), comme le poulpe entouré d'oiseaux et d'animaux marins sur l'amphore de Pitané (fig. 489, 491), comme les dauphins de l'ossuaire de Crète (fig. 490), sont des créations d'une originalité saisissante. Pour la fantaisie de l'invention et l'imprévu du décor, pour la sympathie curieuse envers les animaux inférieurs, on ne peut leur comparer que les productions plus raffinées de l'art japonais. C'est déjà du grand art, et, chose étrange, un art d'où les animaux supérieurs et l'homme sont presque complètement absents. Il semble que la pensée artistique du Grec s'élève par degrés de la vue des êtres simples et embryonnaires à celle des créatures plus compliquées. Je n'en tirerai pas la conclusion proposée par M. Houssay et adoptée par M. Perrot (p. 924 et suiv.; cf. Evans, *Journ. of. hell. stud.*, 1894, p. 319, note 24, qui la combat avec raison, et *Revue arch.*, 1896, I, où je publierai une analyse plus détaillée de cette théorie). Je ne crois nullement que les peintres égéens aient eu comme la vision théologique d'un monde s'organisant par génération spontanée, ni qu'ils aient considéré le poulpe comme le symbole de la matière agissante d'où la vie s'échappe en pullulant sous forme d'animaux de toutes sortes. Ces exégèses subtiles, où peut se complaire le cerveau d'un homme moderne, tout au moins d'un Thalès ou d'un Anaxagore, me paraissent peu conformes à l'état d'âme qu'on peut imaginer chez un potier à demi barbare. J'y vois une règle beaucoup plus simple dont l'histoire céramique tout entière nous permettra de vérifier la justesse : la sélection des sujets, le choix instinctif des objets qu'une main encore malhabile peut dessiner, puis l'enhardissement, la complication progressive des modèles à prendre dans la nature. J'ai également

peine à croire avec M. Cook (*Journ. of. hell. stud.*, 1894, p. 81-169) que les Mycéniens aient pratiqué le culte des animaux, stage intermédiaire entre le fétichisme et l'anthropomorphisme. Je ne vois pas qu'aucun des monuments invoqués ait le caractère indubitable d'une représentation religieuse.

La céramique égéenne donne l'idée d'une race où la beauté simple de la végétation, soit sur terre, soit dans les profondeurs de l'eau, attire et hante les artistes. Ce n'est pas exagérer les choses que de reconnaître dans le décor industriel de cette époque une originalité et une poésie qu'on regrette de voir disparaître pour jamais avec la Grèce mycénienne. Ne craignons pas de dire que les modernes pourraient y prendre des modèles. Quel monde fécond en surprises ces humbles ouvriers ont étudié, et que de trésors ils en ont rapporté! A qui de nous n'est-il pas arrivé d'admirer sur une plage le charme étrange de ces végétations marines arrachées par la vague au fond de la mer et jetées sur la grève, ces algues gigantesques, grasses et visqueuses, avec le fouillis de leurs chevelures semées de baies brunes? Qui de nous n'a pas ramassé dans quelque flaque ces adorables mousses ou ces fibres imperceptibles, qui forment dans l'eau comme un brouillard rose, ou ces anémones et tous ces êtres bizarres qui sont à la fois bêtes et fleurs? Voilà ce que les peintres grecs se sont efforcés de rendre, il y a environ trois mille ans. Quel artiste rouvrira pour nous une voie depuis si longtemps fermée?

Je dois mettre ici en garde le lecteur contre un préjugé trop répandu. On raisonne le plus souvent comme si les céramistes avaient inventé et tiré de leur propre fonds tous leurs sujets. L'erreur est surtout grave quand il s'agit de tableaux à scènes développées, tels que ceux des Salles F et G, mais il vaut la peine de s'en affranchir dès le début. Si pour ma part j'admire autant que personne le pittoresque des vases mycé-

niens, je ne m'imagine pas les auteurs de ces vases faisant naître sous leur pinceau des images issues de leurs rêveries ou de leurs études d'après nature. Il faut se rappeler que tout un monde d'art entoure ces modestes ouvriers et qu'ils vivent apparemment à un assez bas degré de l'échelle sociale. Maintes fois l'inspiration a dû leur être soufflée par des artistes d'un rang supérieur qui sont les orfèvres, les graveurs, les sculpteurs, les peintres; ceux-là composent pour les princes ou pour les riches, tandis que les potiers travaillent pour le peuple. Ce sont des imagiers à bon marché, et leur production n'est souvent que de la contrefaçon. Nous en avons la preuve à Mycènes même. Combien de motifs traités en céramique se retrouvent presque identiques sur la vaisselle d'or et d'argent, sur les armes, sur les pierres gravées, sur les fresques! En voici quelques exemples.

Formes de vases semblables. — Coupes à pied haut (Perrot, VI, fig. 492; cf. Schliemann, *Mycènes*, fig. 477, 528). Skyphos à une anse (Perrot, fig. 474; cf. Schliemann, fig. 317).

Décors semblables. — Spirales liées (Perrot, fig. 472, 477; cf. Schliemann, fig. 246, 295, bijoux d'or; fig. 140, 145, sculptures sur pierre; fig. 222, ivoire; Perrot, fig. 217, fresque, etc.). Imbrications (Perrot, fig. 479; cf. Schliemann, fig. 452, sceptre d'or). Losanges irréguliers avec petits cercles inscrits (Schliemann, *Tirynthe*, pl. 22, *c*; cf. Perrot, fig. 218, 219, fresques). Etoile ou rosace à quatre pétales (Perrot, fig. 249; cf. Schliemann, *Mycènes*, fig. 231, 451, objets d'or). Triskèle formé par trois enroulements (Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, pl. 27, n° 207; cf. Schliemann, fig. 501, bouton en or). Rameaux de feuillage (Perrot, fig. 481; cf. Schliemann, fig. 347, gobelet d'or). Plante à double volute (Furtwaengler et

Lœschcke, pl. 5, n° 28; cf. Schliemann, fig. 303, ornement d'or). Nautilus voguant (Perrot, fig. 485, 486; cf. *id.*, fig. 240, fresque). Pieuvres (Perrot, fig. 473, 489, 492; cf. *id.*, fig. 487, sculpture sur pierre; pl. 16, n° 4, pierre gravée; Schliemann, fig. 240, 270, plaques d'or). Dauphins (Perrot, fig. 474, 490, 493; cf. Schliemann, fig. 317, gobelet d'or). Oiseaux affrontés (Perrot, fig. 474; Furtwaengler et Lœschcke, fig. 36; cf. Schliemann, fig. 274, 279, 480, appliques d'or). Lions courants (Furtwaengler et Lœschcke, fig. 29; cf. Perrot, fig. 530, pl. 17, 18, 19, poignards). Griffons ailés (Perrot, pl. 20; cf. *id.*, fig. 368, poignard; fig. 413, applique d'or; fig. 415, ivoire; fig. 409, bois; fig. 431, n° 8, pierre gravée). Taureaux (Perrot, fig. 495; cf. *id.*, fig. 370, gobelet d'or). Chasse au taureau (*Jahrbuch*, 1892, p. 72; cf. Perrot, fig. 369, gobelet d'or; fig. 439, fresque). Chevaux et cavaliers (Furtwaengler et Lœschcke, n°s 389, 392, 395, 429; cf. Perrot, fig. 241; P. Girard, *Peinture antique*, fig. 52, fresques). Guerriers (*Jahrbuch*, 1892, p. 72, 195; cf. Perrot, fig. 353, 354, bronzes; fig. 366, 380, ivoires). Personnages montés sur des chars (Schliemann, *Tirynthe*, pl. 14, 15; Furtwaengler et Lœschcke, fig. 16; cf. Perrot, fig. 359-364, bas-reliefs de pierre; pl. 16, n° 9, fig. 420, 428, n° 2, pierres gravées).

Toutes ces comparaisons montrent à combien de modèles les céramistes pouvaient avoir recours pour soutenir leur verve. Nous verrons tout à l'heure que les artistes d'ordre supérieur eux-mêmes obéissaient souvent à une influence venue de plus haut et du dehors. Qu'il suffise ici d'avoir marqué la place et le vrai rôle des céramistes ; ce rôle a toujours été la diffusion populaire des types dus aux industries et aux arts aristocratiques.

Si nous considérons la valeur historique des vases dits mycéniens, nous nous trouvons en présence de plu-

sieurs questions à résoudre : 1° quel rapport convient-il d'établir entre ce style mycénien et d'autres produits, très nombreux dans l'Europe primitive, où l'on retrouve les mêmes principes décoratifs, en particulier le curviligne et la spirale? 2° où devons-nous placer le centre de fabrication de la céramique égéenne? 3° à quelle date fut-elle florissante?

A. *Le dessin curviligne.* — Dans l'ensemble des dessins mycéniens on constate que l'ornement curviligne ou spiraliforme occupe une place hors de proportion avec tous les autres motifs : il envahit tout, la sculpture (Perrot, fig. 360-362), la peinture à fresque (fig. 209, 217), l'orfèvrerie (fig. 520, 521, 524, 540); surtout en céramique, il est plus encombrant qu'ailleurs et finit par étouffer, sous l'abondance de ses monotones répliques, l'originalité des motifs végétaux et maritimes. Selon le mot aussi juste que pittoresque de M. Dumont (*Céramiq.*, p. 52), le quatrième style donne l'impression d'un mycénien *vieilli* qui se complaît et s'endort dans la routine (Furtwaengler et Lœschcke, pl. 35-38). Or, ce décor linéaire n'est pas spécial à l'art égéen. Depuis longtemps on a remarqué qu'une prédilection toute semblable pour les enroulements, les spirales, les volutes, se manifestait sur un très grand nombre de monuments découverts dans l'Europe centrale et septentrionale, en Hongrie, en Autriche, en Bohême, dans le nord-est de l'Allemagne, le Danemark, la Suède et la Norvège (Montélius, *les Temps préhistoriques en Suède*, traduct. S. Reinach, p. 62). Il y a là un groupement très étendu de races qui ont pratiqué avec persistance le dessin géométrique curviligne.

L'étude de ce problème a conduit à des solutions différentes. M. Evans, par exemple (*Journ. of hell. stud.*, 1894, p. 327, 329), attache beaucoup d'importance à ce fait que les dessins de scarabées égyptiens

portent, dès l'époque de la XII[e] dynastie (cf. Griffith, *Tell el Yahndiyed*, pl. 10; Fl. Petrie, *Illahun*, pl. 8), des ornements curvilignes, spirales et enroulements, que l'on retrouve sur les pierres gravées crétoises les plus anciennes. De Crète, où les formes égéennes se trouvent côte à côte avec les modèles égyptiens, ces ornements ont passé dans les îles de la mer Égée, comme Amorgos et Milo. Ce système de décoration reste à l'état latent et stationnaire pendant longtemps. Plus tard, la civilisation mycénienne, au moment de son plus grand essor, le trouve, se l'approprie et le propage aux quatre coins du monde. Le système spiraliforme s'étend peu à peu à la vallée du Danube, atteint la mer du Nord par la vallée de l'Elbe et par la voie du commerce de l'ambre, alimente l'art des populations scandinaves pendant la période de leur âge du bronze ; puis il termine sa course en faisant un coude vers l'ouest, touche la Gaule, la Grande-Bretagne et finalement survit dans l'art irlandais jusqu'en pleine période chrétienne.

M. Naue admet une thèse analogue : il suppose seulement que la Grèce égéenne a connu le système spiraliforme, égyptien d'origine, par les Phéniciens plutôt que par les Crétois (*Die Bronzezeit in Oberbayern*, p. 245, 246). M. Montélius pense que le décor curviligne a été importé chez les races du centre et du nord par des Grecs égéens qui venaient chercher l'ambre, car l'analyse chimique a prouvé que l'ambre recueilli à Mycènes devait être originaire des bords de la Baltique (*op. cit.*, p. 63).

Les recherches dans les nécropoles du Caucase ont montré que ce style s'étendait jusqu'au cœur de l'Asie occidentale et M. Chantre, adoptant l'avis de Sophus Muller, y voit la preuve que l'Orient a dû être le point de départ de ce grand système décoratif (*Recherches anthropologiques dans le Caucase*, II, p. 188 et suiv.).

Toutes ces théories sont repoussées par M. S. Reinach.

Il suppose la formation, à une date très ancienne, d'un art européen qui, loin d'être tributaire de l'art oriental, lui aurait fourni en maintes occasions ses éléments de décor. « La civilisation mycénienne, dit-il, qui n'est qu'un épisode de la civilisation égéenne, est entièrement européenne d'origine; elle s'est seulement orientalisée à la surface, au contact des civilisations de la Syrie et de l'Égypte » (l'*Anthropologie*, 1893, p. 578).

Je ne suivrai pas ces différents auteurs dans tous les développements de leur argumentation. Je donnerai seulement les raisons du choix que je fais entre eux.

Il faut distinguer plusieurs questions. La Grèce doit-elle à l'Orient les origines mêmes du dessin curviligne? Je suis disposé à répondre négativement comme M. Reinach. Il ne me semble pas nécessaire de recourir à l'intervention de quelques scarabées ou pierres gravées trouvées en Égypte ou en Crète pour expliquer la formation en Grèce d'éléments linéaires aussi simples. Comme le rectiligne spontané que nous avons observé à Hissarlik et à Chypre, il y a eu dans les îles et en Grèce un curviligne *spontané* qui existe en tous lieux, aussi bien dans l'extrême Asie et en Amérique qu'en Europe. Sans quitter le Louvre, il suffira de faire un tour dans les salles ethnographiques du Musée de marine pour s'assurer que les Chinois, les Péruviens et les indigènes de la Polynésie ont pratiqué des combinaisons linéaires qui offrent avec le rectiligne de Chypre ou le curviligne de Mycènes des analogies frappantes.

La question devient tout autre quand il s'agit d'un curviligne qui, combiné avec d'autres formules linéaires, donne naissance à un style particulier et compliqué, dont la naissance spontanée en plusieurs lieux paraîtrait peu vraisemblable. Tel est, par exemple, le plafond d'Orchomène ou la fresque de Tirynthe qui offrent une similitude parfaite avec certains plafonds

des nécropoles égyptiennes (Perrot, fig. 209, 220, 221; cf. Evans, *Journ. of hell. stud.*, 1894, pl. 12). Dans ce cas je croirais volontiers à une influence orientale, parce que la priorité de date me paraît être en faveur de l'Egypte et que l'hypothèse de décorateurs égyptiens allant chercher des motifs égéens pour embellir leurs monuments me semble tout à fait périlleuse et inutile. Dans ces problèmes délicats et complexes de la formation des styles, les solutions absolues et tranchantes risquent toujours d'être fausses. Pour faire éclore une graine, le sol ne suffit pas; il y faut les actions combinées du soleil et de l'humidité. De même, pour constituer un style, toutes sortes d'agents entrent ordinairement en ligne, éléments indigènes et étrangers. J'imagine que le curviligne mycénien, comme le rectiligne dorien (voy. p. 222), est dû surtout au goût natif des indigènes pour tel ou tel système de décoration, qui s'est ensuite développé au contact de formules plus savantes, fournies par les civilisations voisines.

Autre question. Est-ce l'art égéen qui a transmis aux populations du nord et de l'ouest le système curviligne et spiraliforme? La solution plausible, à mon avis, est encore du même ordre. Il me paraît bien inutile d'opposer le nord au midi et réciproquement, d'imaginer le curviligne montant ou descendant comme une vague le long de la route qui conduisait à l'ambre de la Baltique. Mais si toutes ces populations européennes avaient à peu près au même degré le même instinct esthétique, si, bien outillées pour la métallurgie, elles avaient naturellement l'idée de décorer leurs armes et leurs bijoux de minces fils de métal contournés, quoi de plus naturel que de les supposer conduites à la connaissance d'un curviligne un peu plus raffiné par la vue des quelques modèles étrangers qui pouvaient parvenir jusqu'à elles? Ainsi se serait formé peu à peu cet immense empire du géométrique curviligne dont les produits se

sont en quelque sorte cristallisés dans l'Europe centrale pendant une durée d'environ vingt siècles et qui compte parmi ses héritiers le moyen âge français lui-même. Ainsi s'expliqueraient les airs de parenté que l'on constate avec étonnement entre des objets dont les uns peuvent appartenir au XII[e] siècle *avant* et les autres au IX[e] siècle *après* notre ère (cf. Schliemann, *Mycènes*, fig. 244, 428, 486, et Montélius, pl. 19, fig. 7).

B. *Le centre de fabrication.* — Le domaine géographique déterminé par la présence des vases mycéniens est extrêmement étendu. Il comprend l'Égypte (Furtwaengler et Lœschcke, p. 31; Fl. Petrie, *Tell-el-Amarna*, pl. 26-30; *Journ. of hell. stud.*, 1890, pl. 14; *American journ. of arch.*, VI, pl. 22), l'Asie Mineure (Furtwaengler et Lœschcke, p. 33; S. Reinach, *Rev. arch.*, 1893, I, p. 357; 1895, I, p. 113), la Troade (Dœrpfeld, *Troja 1893*), Santorin, Chypre, la Crète, Rhodes et autres îles, la Grèce continentale et le Péloponnèse, la Sicile et l'Italie (Furtwaengler et Lœschcke, p. 1 et suiv.), la Thessalie (*Ath. Mitth.*, 1889, p. 262, pl. 8-11) et même l'Espagne (Perrot, p. 940, note 5). On conçoit qu'il n'est pas facile, dans cet immense empire, de désigner un point de production centrale et peut-être y en a-t-il eu plusieurs. Nous savons déjà par les travaux de M. Fouqué (voy. p. 122) que les vases à couleur mate de Santorin ont été fabriqués sur place. M. Perrot (p. 942) serait disposé à admettre des centres de fabrication multiples. Au contraire, MM. Furtwaengler et Lœschcke se prononcent en faveur d'un atelier unique, au moins pour la fabrication des vases lustrés, et ils le placent en Argolide parce qu'on y rencontre en abondance cette céramique sous ses quatre espèces (*Myk. Vas.*, p. IX). Ils font remarquer que ces tessons, d'où qu'ils viennent, présentent toujours les mêmes caractères de technique et se reconnaissent immédiatement

au simple aspect de leur couverte. M. Evans (*Journ. of hell. stud.*, 1894, p. 359) cite ce fait que deux vases identiques ont été trouvés, l'un à Volo en Thessalie, l'autre en Égypte.

Je ne suis pas disposé, pour ma part, à multiplier les centres de fabrication, car toute la suite de l'histoire céramique nous apprend qu'on ne fabrique pas des poteries identiques dans des endroits différents (voy. Salle H pour les vases dits d'Arezzo répandus dans le monde entier et Salle M pour les vases attiques exportés jusqu'en Cyrénaïque et en Crimée). Mais les originaux mycéniens que j'ai sous les yeux au Louvre me paraissent révéler une différence assez notable d'argile et de lustre entre les produits de la Grèce propre et ceux de Rhodes (voy. les remarques analogues de M. Graef sur les fragments mycéniens d'Athènes, *Jahrbuch*, 1893, p. 16 de l'*Anzeiger*). MM. Furtwaengler et Lœschcke pensent que ces nuances indiquent seulement une différence de date (p. IX). M. Perrot objecte avec raison (p. 942) que des différences de fabriques expliqueraient aussi bien ces dissemblances. Tout le développement antérieur de cette céramique nous reporte du côté des îles et c'est plutôt dans une île, comme Rhodes et surtout la Crète, point central du grand empire égéen, que je placerais par hypothèse (ci-d. p. 176) la patrie d'origine des poteries lustrées. Il y a une tendance à styliser et à géométriser plus grande dans la céramique mycénienne de l'Argolide que dans celle de Rhodes ou de la Crète. Pour cette raison, il me semble que l'Argolide a dû être le dernier terme de l'évolution qui va de Santorin (vases à couleur mate) à la Crète ou à Rhodes (vases à couleur lustrée) pour aboutir en Grèce (vases du troisième style, fait à l'imitation de celui des îles, et vases du quatrième style). Ces trois centres de fabrication représenteraient des époques différentes. Si le gisement de l'Argolide, le plus riche de tous, contient la série com-

plète, c'est que les poteries étaient une valeur essentiellement mobilière. On les exportait, non pour elles-mêmes, mais pour ce qu'elles contenaient. Il suffit qu'un produit crétois, huile ou vin, ait été recherché par les Grecs du continent pour faire affluer par milliers dans la région d'Argos les récipients de terre cuite, comme plus tard les amphores timbrées de Cnide et de Rhodes contribueront à former le Monte-Testaccio de Rome. D'ailleurs, d'après la remarque de M. Graef (*l. c.*), les fragments trouvés sur l'Acropole d'Athènes contiennent également toutes les séries mycéniennes; il n'y aurait donc pas lieu de choisir l'Argolide plutôt que l'Attique comme fabrique centrale, si l'on s'en rapportait uniquement à cette preuve.

C. *La race.* — Si nous ne pouvons préciser davantage, en l'état de nos connaissances, la topographie de cette fabrication, est-il du moins possible de désigner la souche ethnique à laquelle appartiennent les auteurs de ces peintures céramiques? Cette question étant liée au problème général de la civilisation mycénienne, je vais essayer, non pas de la résoudre, mais de dire en quels termes elle se pose. Si j'écarte brièvement, chemin faisant, bon nombre de théories présentées, on comprendra, j'espère, que ce n'est pas par dédain d'idées qui ont exigé de mûres réflexions et de longues recherches, mais parce que la discussion détaillée de systèmes si nombreux ne serait pas à sa place dans ce petit volume.

Pour donner une idée de la diversité des solutions proposées, je rappellerai que MM. Furtwaengler et Lœschcke, Schuchhardt, Collignon et Girard reconnaissent dans le peuple énigmatique auquel nous devons les antiquités dites mycéniennes des Achéens (*Mykenische Vasen; Schliemann's Ausgrabungen; Hist. de la Sculpt.*, tome I; *la Peinture antique*); Kœhler,

Duemmler et Studniczka, des Cariens (*Ath. Mitth.*, 1887, p. 1-24); Milchhoefer, un mélange d'éléments phrygiens et crétois (*Anfänge der Kunst*); Helbig et Sophus Muller, des Phéniciens (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1895, p. 237; *Matériaux pour l'hist. primitive de l'homme*, 3e série, tome III, p. 20 et suiv.); S. Reinach, des Pélasges occidentaux (*le Mirage oriental* dans l'*Anthropologie*, 1893); Murray (*American Journ.*, 1890, p. 441), des Grecs d'Asie Mineure et des Phéniciens (voy. le résumé de M. Diehl dans ses *Excursions archéologiques*, p. 13-49). Cette multiplicité d'hypothèses, auxquelles chacun pourrait ajouter la sienne, semble prouver que la question n'est pas mûre pour une réponse définitive. Aussi bien peut-on dire qu'adopter une quelconque de ces solutions n'éclaircirait pas beaucoup les choses, attendu que les mots d'Achéens, de Cariens ou de Pélasges, n'ont encore aucune valeur historique au sens concret du terme. Nous aimons donc mieux garder provisoirement, comme l'ont fait MM. Perrot et Evans, l'étiquette d'*Égéens* qui exprime la situation géographique de ce peuple, sans rien préjuger du fonds ethnique qu'il représente.

Voici à quelle question je crois possible de répondre actuellement. Quelle situation ce peuple égéen occupe-t-il dans le monde ancien ? Dans quelles relations vit-il avec les races environnantes ? Quelles influences reçoit-il ou exerce-t-il ?

Ici il n'y a plus que deux théories en présence. La première consiste à faire de ces Egéens un peuple à demi barbare qui reçoit toute son éducation artistique des deux grandes civilisations voisines, l'Égypte et l'Asie chaldéo-phénicienne, qui imite tant bien que mal les modèles importés de ces régions et en tire un art local, encore fruste et sauvage, mais non sans vigueur

ni sans personnalité. La seconde consiste à faire des Égéens un peuple déjà fort avancé dans la civilisation, ayant ses poètes, ses architectes, ses peintres, ses sculpteurs, ses graveurs et ses orfèvres indigènes, tout un peuple d'artistes dont plusieurs sont capables de réaliser des chefs-d'œuvre, subissant sans doute des influences extérieures, mais les dominant par la force de leur génie original et les transformant. Nous ne pouvons pas analyser ici tous les articles et brochures parus sur ce sujet. On trouvera exprimés par M. Perrot (*Hist. de l'art*, VI, p. 862-882), M. Heuzey (*Bull. de corr. hell.*, 1892, p. 317-319), M. S. Reinach (l'*Anthropologie*, 1893, p. 701 et suiv.; *Rev. arch.*, 1895, I, p. 391-394) les arguments qu'on fait valoir en faveur de la dernière opinion qui, je dois le dire, réunit actuellement les suffrages les plus nombreux. J'ai défendu la première dans un article de la *Revue des études grecques* (1894, p. 117-131) et j'ai trouvé un précieux appui dans l'opinion de MM. Helbig, Collignon et Dieulafoy (*Comptes rendus de l'Acad.*, 1895, p. 238-250; voy. aussi le résumé dans la *Rev. arch.*, 1895, II, p. 119-121). Le premier prépare sur la question un travail complet qui doit paraître dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions*. Le second a déjà indiqué, dans son *Histoire de la sculpture* (I, p. 22-64), la large part qu'il fait à l'éducation de la Grèce mycénienne par l'Orient (cf. aussi Busolt, *Griech. Geschichte*, 2ᵉ édit., p. 98, qui adopte une solution syrienne; Lechat, dans *l'Art*, t. LVIII, 1894, p. 108-120, qui, sans renoncer à voir des Grecs égéens dans les auteurs des objets mycéniens, refuse d'y reconnaître un art hellénique, au sens où nous comprenons ce terme d'après les œuvres postérieures au xᵉ siècle). Il ne me semble pas opportun de replacer ici toutes les pièces du procès sous les yeux du lecteur. Je chercherai seulement à mettre hors de cause ce qui est

accepté par tout le monde et à délimiter ce qui reste soumis aux investigations.

Les rapports commerciaux établis entre l'Orient et le monde égéen sont indéniables, et c'est là un grand fait historique (*Bull. de corr. hell.*, 1881, p. 241). Ces rapports sont surtout intimes avec l'Égypte (*Jahrbuch*, 1886 [Kroker], p. 114-117), et cette observation est d'accord avec les poèmes homériques qui, à deux reprises, nous montrent des Achéens abordant en Egypte et y séjournant quelque temps (*Odyss.*, IV, v. 351, récit de Ménélas; XIV, v. 246, récit d'Ulysse). MM. Fl. Petrie et Evans admettent des établissements égéens sur la côte d'Egypte antérieurs à l'an 2000 (*Journ. of hell. stud.*, 1894, p. 333, 371). Je ne considère pas comme démontrée une antiquité si haute. Mais s'il est vrai qu'on trouve des scarabées de la XII[e] dynastie dans des tombes crétoises (*id.*, p. 327), ce fait reporte les relations commerciales par mer à une date extrêmement reculée. D'ailleurs, il est prouvé par les documents égyptiens que les rois de la VI[e] dynastie possédaient déjà une marine (Foucart, *Recherches sur les mystères d'Éleusis*, p. 5). A partir du règne de Thoutmès III et de la XVIII[e] dynastie les documents deviennent nombreux. M. Foucart en a dressé la liste: en Égypte, stèles et fresques attestant les victoires des pharaons sur les Phéniciens, les Chypriotes et les insulaires; dans les tombeaux de Mycènes, un scarabée portant le nom de la reine Ti, femme d'Aménophis III, un fragment de vase émaillé avec le cartouche de ce prince et deux fragments de plaque d'argile avec le même cartouche (*op. l.*, p. 5-9). Ajoutons un scarabée du même roi trouvé à Ialysos de Rhodes (*Myk. Vas.*, p. 75, pl. E, n° 1). On a pu considérer ces cartouches de pharaons comme faits à une époque beaucoup plus récente et à titre de talismans, quand ils apparaissaient tout à fait isolés en Grèce (Dumont et Chaplain, I,

p. 172; *Bull. de corr. hell.* [Heuzey], 1892, p. 316, note 2). Mais les découvertes se sont multipliées, et surtout la présence de vases mycéniens dans des couches profondes en Égypte même, mêlés à des objets purement égyptiens de l'époque d'Aménophis III (Fl. Petrie, *Illahun, Kahun and Gurob*, pl. 17, nos 3, 27, pl. 20, no 7; *Journ. of hell. stud.*, 1890, pl. 14), me semble détruire toute équivoque à ce sujet.

Dans l'étude des monuments il est facile de percevoir des rapports entre le plafond sculpté d'Orchomène et le plafond peint d'une tombe thébaine de la XVIIe ou XVIIIe dynastie (Collignon, *Sculpt.*, I, p. 42), entre les poignards de Mycènes (Perrot, VI, pl. 17-19) et le poignard trouvé dans le tombeau de la reine Ahmosis (Maspero, *Arch. égypt.*, fig. 294; l'*Anthropologie* [Montélius], 1890, p. 39, pl. 3, no 15), entre le peigne d'ivoire trouvé à Spata (Perrot, fig. 284) et les peignes de bois si fréquents dans les collections égyptiennes, entre la tête de vache découverte à Mycènes (*id.*, fig. 398) et certains couvercles de vases égyptiens (Perrot, III, fig. 542), entre les pâtes de verre d'Ialysos ou de Spata (Perrot, VI, p. 945) et les vases ou statuettes émaillées de l'Égypte; tout cela, joint aux types souvent répétés du sphinx et du griffon (*id.*, p. 831-834), indique des contacts nombreux entre l'art égéen et l'art égyptien.

Avec l'art asiatique les liens ne sont pas moins visibles. Il faut surtout tenir compte de l'usage des cachets gravés (*id.*, p. 836 et suiv.), très répandus dans le monde égéen comme dans l'empire chaldéo-phénicien, de certains détails de costume, tels que les rosaces d'or cousues aux vêtements (*Ath. Mitth.* [Studniczka], 1887, p. 23; cf. *Jahrbuch* [Mayer], 1892, p. 189 et suiv., sur le costume féminin), des grandes tombes ensevelies sous des tertres funéraires (Collignon, *op. l.*, p. 40), du goût pour les motifs héraldiques (Schliemann, *Mycènes*,

pl. 3, fig. 264-266, 274 et suiv.; cf. Heuzey, *Monuments et Mémoires Piot*, I, p. 7 et suiv.), enfin des ressemblances qui existent entre des figurines de bronze provenant de Mycènes (Perrot, fig. 353-355) et d'autres trouvées sur la côte de Phénicie (Longpérier, *Musée Napoléon*, pl. 21).

Telles sont les accointances qui frappent tous les yeux. Mais, d'autre part, il n'est pas moins sensible que les éléments orientaux apparaissent singulièrement déformés et transformés dans l'art égéen. L'originalité vigoureuse qui éclate dans des œuvres aussi remarquables que les poignards de Mycènes, les vases de Vaphio, les manches de miroirs et certaines pierres gravées, n'a pas échappé aux observateurs attentifs, et, que l'on soit partisan de la subordination de l'art égéen à l'Orient ou de son indépendance native (Perrot, VI, p. 865 et suiv.; Heuzey, *Bull. de corr. hell.*, 1892, p. 317-319; Collignon, *Sculpt.*, I, p. 25-27, 45-49, 54; S. Reinach, dans l'*Anthropologie*, 1893, p. 701 et suiv.; Pottier, *Rev. des ét. grecques*, 1894, p. 126-127; Lechat, l'*Art*, 1894, p. 114-120), c'est là un point qu'il faut considérer également comme hors de discussion. Il ne me paraît donc pas utile de chercher à démontrer que les auteurs des œuvres mycéniennes ont compris la structure de l'homme et des animaux, la composition des scènes tout autrement que les peintres ou les sculpteurs d'Égypte et d'Assyrie (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscript.*, 1895, p. 242 et 244). Là n'est pas le fond du débat, puisque personne ne conteste cette vérité. Le point en litige est celui-ci : ou ces chefs-d'œuvre mycéniens sont l'œuvre d'artistes égéens représentant une race *grecque* et préludant ainsi au magnifique développement de l'art hellénique; ou ces ouvrages sont de simples importations introduites par le commerce maritime en Grèce et dans les îles, mais dues à une race placée au confluent des civilisations égyp-

tienne et asiatique, c'est-à-dire à une race *syrienne* ou *phénicienne*.

L'une ou l'autre de ces solutions explique très bien la transformation des types orientaux entre les mains d'un peuple bien doué lui-même pour les arts. J'ai expliqué ailleurs les raisons qui m'ont fait adopter la seconde solution. La présence de vases de style mycénien entre les mains de tributaires égyptiens, désignés sur les fresques thébaines par des inscriptions hiéroglyphiques comme habitants de la Phénicie ou de la Syrie, m'a paru un argument convaincant entre tous (*Rev. des ét. gr.*, 1894, p. 120-125; cf. *Jahrbuch*, 1892, p. 13 et 14 de l'*Anzeiger*). J'ai fait remarquer aussi que nous jugeons sans doute fort mal la valeur de l'art phénicien d'après les produits du VIIe et du VIe siècle (Perrot, p. 872), c'est-à-dire d'une époque où il était déjà en pleine décadence; il pouvait être tout différent au XIIe siècle.

J'insisterai ici sur deux points. 1° Si l'on veut bien juger la civilisation dite mycénienne, on ne doit pas l'envisager comme un tout homogène. Elle ne peut pas former « un bloc », car une telle unité serait contraire à tout ce que nous observons sur les autres points du monde ancien dans les périodes primitives. 2° S'il est une loi dûment vérifiée, c'est celle qui veut que de deux civilisations voisines, la plus ancienne et la plus riche influence l'autre. J'ai cru rester fidèle à ces deux principes et me rapprocher, sinon de la certitude, au moins de la vraisemblance historique, en constituant deux parts dans l'ensemble des antiquités égéennes. La première comprendrait les stèles funéraires, la Porte des Lions, les fresques, les pierres gravées dites « pierres des îles », toute la céramique, œuvres locales et indigènes, faisant effort pour imiter les modèles importés, mais se heurtant aux difficultés ou aux impossibilités de l'art naissant, œuvres pourtant dignes du

plus vif intérêt par la portée de l'effort accompli, par l'ambition généreuse de faire grand, de réaliser la décoration architecturale, sculpturale et picturale, par une sympathie intelligente pour la vie réelle. Dans la seconde je placerais les principaux ouvrages de métallurgie et d'orfèvrerie, les armes incrustées, les vases à reliefs repoussés, les ivoires, les cachets ciselés de style oriental, tous objets d'industrie et non de grand art, essentiellement mobiliers et maniables, marqués au sceau d'une exécution presque impeccable et définitive, produits d'une civilisation séculaire. J'attribuerais aussi la direction générale des travaux d'architecture, de voirie, de canalisation à des étrangers établis en Grèce et appelés par les monarques mycéniens, attiques ou béotiens.

On nous objecte : vous aboutissez à un x, à un peuple inconnu dans l'histoire, auquel vous attribuez des merveilles sans pouvoir prouver qu'il a existé. Qu'on nous permette de répondre que son existence et ses aptitudes artistiques sont prouvées doublement : 1° par l'admiration d'Homère pour les Σιδώνιοι qui vivaient aux environs de l'an 1000 ; 2° par la beauté des objets d'art mis aux mains des tributaires syriens dans la fresque datée du règne de Thoutmès III.

On dit encore : si cet art est protophénicien ou protosyrien, comment se fait-il qu'on ne trouve d'objets semblables ni en Phénicie, ni en Syrie ? J'estime que l'argument emprunté à la localisation des produits n'a aucune valeur, attendu que d'incessantes expériences en ont démontré l'inanité. Les vases corinthiens se sont d'abord tous trouvés en Étrurie ; les belles amphores à figures rouges toutes à Nola ; les lécythes blancs à Locres. Qui parle aujourd'hui des fabriques de Cæré, de Nola et de Locres ? A l'heure actuelle, où faudrait-il aller chercher les belles œuvres d'art japonaises ? Est-ce à Tokio, ou à Londres et à

Paris ? Enfin, on remarquera que les fouilles faites en Syrie et en Phénicie ont été jusqu'à présent beaucoup trop insignifiantes pour qu'on puisse raisonner sur les résultats négatifs qu'elles ont donnés à cet égard.

Je trouve à l'opinion contraire les inconvénients suivants. 1° Quand les Grecs eux-mêmes ont proclamé que les habitants de Sidon étaient les ouvriers d'art et les métallurgistes les plus habiles de l'antiquité homérique (Helbig, *l'Épopée homérique*, traduct. Trawinski, p. 23, 27-50), à qui fera-t-on croire que de gaieté de cœur, eux si jaloux de l'amour-propre national, ils aient oublié de nommer les Achéens ou les Ioniens capables de telles merveilles ? 2° Si tout est grec dans les antiquités mycéniennes, où est la part de l'Orient ? N'est-il pas fort invraisemblable qu'elle se réduise (Perrot, VI, p. 1005, note 1) à quelques scarabées et à trois ou quatre débris de terre émaillée ? Comme les affinités entre l'art égéen et l'art oriental sont évidentes, il s'ensuit qu'en retirant la priorité à l'Orient, on est amené logiquement à la donner à un art né en Europe. Dans cette hypothèse, ce sont des artistes européens qui auraient créé les ornements du plafond d'Orchomène et qui les auraient prêtés aux Égyptiens (S. Reinach, *Mirage oriental*, dans l'*Anthropologie*, 1893, p. 725) ; ce sont des Européens qui auraient créé le motif héraldique de la Porte des Lions et qui l'auraient donné aux Asiatiques (*id.*, p. 705-706) ; qui auraient inventé le type de la tombe à coupole et qui l'auraient propagé jusqu'en Crimée (*id.*, p. 710-711) ; qui auraient conçu l'image de la déesse nue, debout, telle que la reproduisent les monuments asiatiques (*Rev. arch.*, 1895, I, p. 367 et suiv.). Le résultat est que, dans de notables et fécondes inventions artistiques, la civilisation orientale, déjà vingt fois séculaire, aurait été tributaire de la Grèce à peine naissante. N'y a-t-il pas là une interversion des probabilités qui met l'esprit en

défiance? De plus, avant d'admettre de si hardies nouveautés, n'avons-nous pas le droit de demander des dates qui prouveraient l'antériorité des monuments européens assimilables à ceux de l'Orient? Or la chronologie des antiquités européennes est encore à peu près nulle.

D. *Les dates.* — Nous arrivons, en terminant, à la question des dates qui intéresse aussi bien l'histoire des vases que celle des autres objets d'art. Je ne tiendrai pas compte, parce qu'elles ont été suffisamment réfutées, des opinions de Stephani et de Stillmann, dont l'un considérait les trouvailles mycéniennes comme représentant une civilisation barbare des premiers siècles de l'ère chrétienne, dont l'autre a placé à l'époque byzantine le palais de Tirynthe (Perrot, VI, p. 298; S. Reinach, dans l'*Anthropologie*, 1893, p. 701; *Rev. arch.*, 1887, I, p. 66-68). Actuellement la discussion est circonscrite entre deux opinions. 1° Le synchronisme établi par la présence d'objets mycéniens en Égypte, dans des couches contemporaines d'Aménophis III et de Ramsès III, permet de placer la floraison de la civilisation mycénienne entre les années 1400 et 1100 avant notre ère (Fl. Petrie, *Journ. of hell. stud.*, 1891, p. 199-205; Perrot, VI, p. 1000-1005; Collignon, I, p. 62, 63). La céramique a pu se prolonger jusqu'au Xe ou IXe siècle, concurremment avec les produits les plus anciens du style appelé Dipylon (Furtwaengler et Lœschcke, p. XII). 2° Les dates établies par les égyptologues ont trop peu de certitude pour qu'on puisse s'y fier; elles exposent à des erreurs de plusieurs siècles. Il vaut mieux observer le synchronisme des monuments eux-mêmes, qui invite à placer beaucoup plus tard l'essor de la civilisation mycénienne, à dater du VIIIe et même du VIIe siècle l'ensemble des monuments découverts (voy. l'opinion de MM. Murray,

Ramsay, Cecil Torr, résumée par S. Reinach, *Rev. arch.*, 1888, I, p. 80; 1889, II, p. 135; 1893, I, p. 75; cf. C. Smith, *Classical Review*, 1892, p. 462 et suiv.).

Je n'hésite pas, pour ma part, à me rallier au premier système. Quand même nous devrions douter des dates de l'histoire égyptienne, il est peu vraisemblable qu'on arrive à placer au VIIIe siècle les Pharaons de la XVIIIe dynastie. Admettons même que les scarabées au nom d'Aménophis soient d'un style archaïsant et récent. Il n'en restera pas moins acquis que sur la fresque thébaine datant de Thoutmès III (*Jahrbuch*, 1892, p. 13-14 de l'*Anzeiger*), on voit déjà des objets de style mycénien. De plus, il me paraît tout à fait inadmissible qu'on fasse descendre aussi tard et après l'invasion dorienne les vases peints égéens. L'évolution céramique dont nous allons suivre les phases deviendrait, dans ce cas, impossible à expliquer. Quant aux ressemblances qu'on signale très justement entre le décor mycénien et la céramique du VIIe siècle (voy. p. 139 pour les vases de Rhodes), nous verrons plus tard (Salle E) qu'on s'en rend compte d'une façon fort plausible par la survivance en Ionie des principes de l'art égéen.

DESCRIPTION

492-493. — Fragments de vases rapportés de l'Acropole de Mycènes et donnés par M. de Witte. Ils appartiennent tous au troisième style mycénien (voy. p. 187). Le décor est chez les uns franchement curviligne : chez les autres il procède du rectiligne primitif et spontané que nous avons analysé à Chypre (nos 20-46). Le décor floral est complètement absent de la série du Louvre. Il faut se reporter aux planches 25-27 des

Myk. Vasen pour apprécier les spécimens qui le représentent en Grèce. De même, pour la dernière période à figures d'animaux et d'hommes, voy. *id.*, pl. 38-41 et ci-d. p. 160.

494. — Fragments analogues rapportés de Mycènes et donnés par M. Georges Perrot. On peut, en examinant cette vitrine où sont contenus des tessons rhodiens à côté des morceaux provenant de Mycènes, constater la différence que nous avons signalée (p. 199) entre la céramique mycénienne trouvée dans les îles et celle de la Grèce propre. Dans les exemplaires de Grèce, l'argile a une teinte plus terne, moins polie ; la couleur noire est en général mieux conservée et tourne plus rarement au rouge ou au jaune ; le lustre est moins éclatant et moins chaud.

VIII. — Vases de l'Attique (Dipylon).

LIVRES A CONSULTER : Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Gr. pr.*, I, p. 93-104; — Rayet et Collignon, *Céramique*, p. 19-38; — Collignon, *Sculpture*, I, p. 74-82; — *Annali dell'Instituto*, 1872, p. 138 et suiv. (Hirschfeld); — *Jahrbuch des deut. Inst*, 1886, p. 94-125 (Kroker); — *Athenische Mittheilungen*, 1881, p. 106-118 (Furtwaengler); 1892, p. 285-306 (Pernice); 1893, p. 73-191 (Brueckner et Pernice). — Je crois pouvoir annoncer, bien qu'il n'ait pas encore paru (1895), que le tome VII de l'*Hist. de l'Art* de MM. Perrot et Chipiez contiendra une importante étude sur le Dipylon.

HISTORIQUE.

Les vases que nous allons étudier sont connus en archéologie sous le nom de céramique du *Dipylon*, parce que les exemplaires les plus beaux de cette série ont été trouvés à l'entrée d'Athènes, dans le faubourg de l'ancien Céramique, près de l'emplacement où s'élevait une des portes principales de la ville, le Dipylon (la Double Porte). C'est une étiquette commode dont l'usage est devenu courant; mais elle a l'inconvénient, comme la plupart de ces appellations, d'imposer une apparente unité de provenance à un produit qu'on trouve, en réalité, dans beaucoup d'endroits du monde ancien. Cette réserve faite, s'il nous arrive de parler comme tout le monde du *Dipylon*, on saura ce qu'il faut entendre sous cette abréviation : vases grecs du style géométrique rectiligne, postérieurs à l'invasion des Doriens.

Ce ne sont pas les vases les plus anciens qu'ait pro-

duits l'Attique. Ici, comme à Hissarlik, à Chypre et ailleurs, les céramistes ont commencé par une poterie grossière, façonnée à la main, dénuée de toute peinture, décorée tout au plus de quelques traits incisés dans l'argile fraîche qui est souvent d'un gris noirâtre (*Ath. Mitth.*, 1893, p. 138, fig. 31; *Jahrbuch*, 1893, p. 16). L'Attique a connu ensuite la grande importation des vases mycéniens (*Jahrbuch*, *l. c.*). Mais c'est seulement à l'époque dorienne que nous voyons l'industrie céramique prendre corps dans cette contrée et réaliser des œuvres qui méritent de passer pour les merveilles du style géométrique.

Le Louvre est un des musées les mieux pourvus pour l'étude de cette catégorie; c'est lui qui, avec le musée d'Athènes, possède les plus nombreux spécimens des grands vases funéraires portant des scènes développées avec personnages. Les détails les plus intéressants en ont été publiés (Rayet et Collignon, fig. 19-20; *Mon. publ. par l'Assoc. des ét. gr.* [Cartault], 1882-1884, pl. 4; *Rev. arch.* [C. Torr], 1894, II, p. 16-26). J'ai utilisé en 1891 les fragments les plus complets pour présenter, dans une reconstitution d'ensemble, les deux formes principales, le cratère et l'amphore, qui ornent actuellement le centre de la Salle A (*Bull. des Musées*, 1892, p. 434-439).

O. Rayet, à l'entremise duquel le musée doit cette importante collection, a raconté (p. 23) la trouvaille faite au Dipylon en 1871 (cf. Hirschfeld dans les *Annali*, 1872, p. 135). En 1891 eurent lieu de nouvelles découvertes qui furent analysées en détail par MM. Brueckner et Pernice (p. 73 et suiv.; cf. *Jahrbuch*, 1892, p. 19-22 de l'*Anzeiger*). Nous pouvons donc nous figurer assez exactement l'aspect de la nécropole athénienne et les rites funéraires qui s'y accomplissaient. Les morts sont étendus au fond d'une fosse quadrangulaire, creusée profondément en terre. Les uns sont

inhumés (c'est le rite le plus fréquent), les autres incinérés et leurs ossements déposés dans une urne de bronze ou un pithos d'argile qui repose au fond de la fosse. Auprès du corps ou de l'urne ont été placés les objets offerts au défunt, bandelettes d'or, vases à boire et vases de toilette, petits chevaux d'argile, fusaïoles, armes, épées, poignards, lances, fragments d'os travaillés qui proviennent peut-être de coffrets, statuettes de femmes nues en ivoire, lions de terre émaillée, etc. Le tombeau est fermé de planches de bois au-dessus desquelles s'élève une couche de terre épaisse, toute mêlée de débris calcinés qui sont les restes des offrandes et des sacrifices faits au mort; par-dessus cette couche se dressait le grand vase funéraire qui formait la décoration du tombeau et le signalait de loin aux regards. Rayet s'est trompé en disant qu'après l'ensevelissement on brisait ces vases (Brueckner, p. 151). Ce sont les σήματα de l'époque archaïque, qui plus tard seront remplacés par des stèles de pierre ou de marbre sculpté. Il ne faut pas se figurer ces vases placés sur un tertre dominant le niveau du sol; il semble au contraire qu'on devait laisser une sorte d'excavation dans laquelle était placé le vase et qui servait peut-être à recevoir les libations et le sang des victimes (*id.*, p. 92, fig. 4).

La terre des vases est d'un rouge clair, qui, par la coloration d'un lustre placé par-dessus l'argile et destiné à la rendre imperméable, prend un aspect jaunâtre, souvent luisant à la surface. Tous les vases sont façonnés au tour. Les formes sont jusqu'à présent moins nombreuses que celles de l'époque mycénienne; elles comprennent le cratère et l'amphore comme récipients de grande capacité, l'œnochoé comme vase à verser, le skyphos comme vase à boire, la pyxis comme boîte à bijoux. Quand on les compare à celles de l'époque my-

cénienne, on se sent en présence d'une esthétique différente. Certaines formes disparaissent complètement, comme la jolie coupe à pied long et mince (Perrot, VI, fig. 492), l'élégante aiguière à bouche ronde (fig. 486), le vase à étrier (fig. 467), la corne à boire (fig. 473). Au contraire, des concepts très anciens, tels que l'alliance de la plastique et de la céramique peinte (voy. p. 79, 86), reviennent à la lumière et produisent d'ingénieuses adaptations, comme les petits chevaux servant de bouton au couvercle d'une pyxis (Rayet-Collignon, fig. 21; *Gazette arch.*, 1888, pl. 26, n° 5), comme le serpent enroulé autour de l'anse d'une œnochoé et dardant sa tête au-dessus de l'embouchure du vase (*Jahrbuch*, 1886, p. 135). Les formes arrondies, ventrues, courtes et ramassées des poteries égéennes font place à des vases plus grands et plus massifs dans lesquels la structure droite et cylindrique domine. L'hydrie et l'œnochoé mycéniennes ont le col court, l'épaule forte, les flancs rebondis (Furtwaengler et Lœschcke, pl. 44, n°s 5, 6, 20, 25, 26). L'hydrie et l'œnochoé du style géométrique ont le col très haut, en forme de long tuyau, presque pas d'épaule, la panse droite (*Gazette arch.*, 1888, pl. 25, 26; *Jahrbuch*, 1886, p. 135). Les vases mycéniens sont, en général, de dimensions moyennes qui les rendent très maniables. Ici on se trouve en présence de vases beaucoup plus grands, plus difficiles à remuer; parfois on atteint le colossal, comme dans les vases funéraires qui dépassent 1 mètre et même 1 m. 50 de hauteur (*Bull. des Musées*, 1892, p. 436, 439).

L'industrie céramique perd en élégance; elle gagne en force et en grandeur. Elle ne veut pas charmer, elle frappe l'attention. Elle possède déjà des secrets de métier, qui lui permettent de cuire des pièces énormes, toutes décorées de peintures, sans trop risquer les accidents et les déchets. J'ai vu des céramistes mo-

dernes s'étonner devant les grands vases de la Salle A qui peuvent rivaliser avec les plus imposants produits de nos manufactures; on s'explique difficilement que des Grecs du VIII[e] siècle aient su vaincre des difficultés de façonnage et de cuisson qui actuellement constituent encore des problèmes fort délicats à résoudre.

La couleur employée n'est pas nouvelle; c'est le noir lustré dont la découverte remonte à l'époque mycénienne (ci-d. p. 131). Rarement, et à une époque un peu tardive, des retouches blanches y sont jointes (*Ath. Mitth.*, 1892, p. 215, note 2; 1893, p. 118). Mais le décor présente des caractères entièrement inconnus à la période précédente. L'ornementation géométrique, de curviligne qu'elle était, devient presque uniformément rectiligne. Plus de spirales, plus de lacis ondulés; rien que des dents de loup, des méandres, des losanges, des triangles, des quadrillés, des damiers (Dumont, I, pl. 5; Rayet-Collignon, fig. 17), entremêlés les uns aux autres et formant une broderie serrée de dessins. Le cercle ou les petits cercles concentriques, tracés au compas (on voit encore parfois le trou de la pointe au centre), représentent seuls le curviligne, mais sous sa forme la plus précise et la plus géométrique. Le végétal est rare; quand il apparaît, sous forme de feuilles isolées (*Gaz. arch.*, 1888, pl. 26, n° 5), il est régularisé et, comme on dit, stylisé de façon à former un dessin uniforme. Chose plus curieuse encore, les animaux, oiseaux, chevaux, bouquetins, ont des raideurs d'attitude et de structure qui les font ressembler à des jouets en fil de fer (Rayet-Collignon, fig. 18). L'homme lui-même, en silhouette noire opaque où l'on ne distingue aucun détail, avec son torse en triangle, ses gestes anguleux, sa tête minuscule et ses jambes démesurées, ressemble à un pantin découpé à l'emporte-pièce (*id.*, fig. 19). Pourtant ces images raides et enfantines révèlent des dessinateurs en qui s'éveille

l'idée d'une esthétique supérieure et dont la naïve ambition ne redoute plus les vastes sujets. Le monde végétal et animal ne leur suffit pas. Ils prennent pour modèle l'humanité elle-même, dans la complexité variée de ses attitudes et de ses actes. Ils nous rendent, tant bien que mal, les épisodes dramatiques qui se passaient sous leurs yeux, l'enterrement d'un riche Athénien, avec toute la pompe des cérémonies mortuaires, l'exposition du corps sur un lit de parade, entouré des membres de la famille et des pleureuses professionnelles (*id.*, fig. 19), puis le lit funéraire placé sur une voiture, emmené au cimetière et escorté de guerriers montés sur leurs chars (*id.*, pl. 1), ou bien le combat naval, avec ses bateaux chargés de rameurs et les morts flottant à la dérive (*id.*, fig. 20; *Rev. arch.* [C. Torr], 1894, II, p. 17, 20, 23). Entre cette façon de comprendre la profession de céramiste et celle des potiers égéens, il y a la distance qui sépare l'ornemaniste du véritable peintre.

On comprend donc quelle est l'importance de cette série céramique dans l'histoire du dessin grec. Elle ouvre pour la première fois la porte à toutes les fantaisies créatrices de l'imagination et de l'observation. C'est un art rude et barbare dans ses procédés, mais c'est une ère nouvelle qui commence. L'évolution s'accompagne de changements si brusques dans les formes et dans les sujets qu'on est en droit de se demander si une telle métamorphose artistique ne cache pas une transformation sociale. C'est à l'histoire politique à nous répondre.

A. *La race.* — J'ai déjà dit un mot (p. 93) sur l'invasion des Doriens qu'on s'accorde à placer vers le XII[e] siècle (voy. sur l'ensemble E. Curtius, *Hist. grecque*, trad. Bouché-Leclercq, I, p. 119-179). Comme la même date coïncide à peu près avec l'arrivée des Étrusques en

Italie, il paraît certain que ces deux événements n'ont été que des épisodes dans un immense déplacement de peuples ayant pour théâtre l'Asie Mineure, la Grèce et les îles, la vallée du Danube et l'Italie. Nous ne saisissons pas encore bien les causes ni les différentes phases de ces exodes formidables, mais nous en comprenons les effets qui ont été : 1° l'entrée des Doriens en Grèce; 2° la guerre de Troie, c'est-à-dire le reflux des Achéens en Asie et dans les îles (voy. p. 93); 3° l'installation des Étrusques en Italie (voy. Salles C et D). Descendues des contrées montagneuses et boisées du nord, de la Thessalie et de l'Épire, des bandes doriennes envahissent la Phocide et s'y établissent fortement, apportant avec elles le culte d'Apollon et faisant de Delphes leur centre religieux ; puis, par un mouvement d'impulsion acquise, elles continuent leur descente vers le sud, brisant toutes les résistances en Béotie, côtoyant la région attique qui reste à peu près indemne, franchissant l'isthme de Corinthe et remplissant peu à peu tout le Péloponnèse, sauf l'Arcadie, qui émerge comme un îlot où se conservent les plus anciennes traditions pélasgiques (cf. V. Bérard, *De l'origine des cultes arcadiens*). Arrivés au bout de la péninsule grecque, la terre conquise ne suffisant pas à la masse des envahisseurs, une partie de ceux-ci s'embarque et va coloniser des îles comme la Crète et Rhodes (ci-d. p. 133 et 175). Cette main-mise des Doriens sur la Grèce n'a pas dû être une conquête aussi rapide que brutale; elle dura sans doute fort longtemps, peut-être un ou deux siècles, et fut l'œuvre de plusieurs générations. Si beaucoup d'anciens habitants furent forcés de s'exiler, un assez grand nombre dut rester, ayant composé avec les vainqueurs, comme les Attiques et les Arcadiens. La Grèce nouvelle ou *hellénique* ne s'édifia pas sur une table rase ; elle fut un amalgame d'éléments vieux et nouveaux. Nous en avons pour preuve le dua-

lisme établi entre la race ionienne et la race dorienne, dualisme qui fait le fond de toute l'histoire politique, religieuse et artistique des Grecs. Il est tout naturel que la peinture et en particulier le décor céramique s'en soient ressentis.

B. *Le style rectiligne.* — Examinons la catégorie la plus simple du nouveau style ornemental, les dessins géométriques. Ils forment sur la poterie une sorte de trame qui rend reconnaissables au premier coup d'œil les spécimens de ce genre (Rayet-Collignon, fig. 17, 18). Ce n'est pas qu'on y trouve des figures bien nouvelles : l'art chypriote et l'art mycénien ont connu, à une époque plus reculée, les zigzags, les quadrillés, les triangles et les losanges (ci-d. p. 105, 132). Mais par la combinaison de ces signes, par le groupement en masses serrées et compactes, les artistes du Dipylon leur ont donné une valeur nouvelle, ils ont créé un style. C'est par excellence le *style géométrique*, qui autrefois n'existait qu'à l'état sporadique et intermittent dans la peinture de vases.

On s'est demandé d'où venait ce genre de décoration, où les céramistes pouvaient en avoir puisé l'idée, et l'on a supposé avec vraisemblance que l'industrie textile en était l'origine. Les uns invoquent surtout la sparterie, les dessins de nattes et de joncs tressés, en usage chez les peuples barbares (Rayet, p. 20, 21). Les autres s'en tiennent aux étoffes (Furtwaengler et Lœschcke, p. XII; *Ath. Mitth.*, 1888, p. 284 [Duemmler]; Helbig, *Épopée*, p. 100). La différence importe peu, puisqu'il s'agit toujours de constituer une trame par le rapprochement de brins diversement colorés.

MM. Semper et Conze ont soulevé une discussion plus grave en posant la question ethnographique. Ce décor est-il particulier aux peuples aryens? A-t-il été inventé au contraire par l'Orient sémitique?

MM. Brunn, Hirschfeld, Helbig, Dumont, Rayet ont émis là-dessus des avis contradictoires (voy. le résumé par Rayet-Collignon, p. 31; Collignon, *Sculpture*, I, p. 77). Depuis que M. Conze, modifiant lui-même ce que sa théorie avait d'outré, a abandonné le terrain ethnographique (*Annali*, 1877, p. 384-397), le problème est devenu plus simple. Dans l'état actuel de la science, nous ne tirerons jamais rien des discussions sur les mots d'Aryens, Pélasges, Sémites, parce que ces termes ne correspondent à aucune entité historique. Mais nous avons le droit de nous demander comment ce style géométrique a pénétré dans la Grèce hellénique et qui l'y a apporté.

Je crois pouvoir conclure avec MM. Furtwaengler et Lœschcke (p. XI-XII) qu'il est dû surtout aux Doriens. Ce qui existait avant eux dans la Grèce mycénienne était ce géométrique spontané et naturel qui naît chez tous les peuples dans la phase primitive de leur développement, qui est encore en usage aujourd'hui parmi les sauvages d'Afrique et d'Océanie. Mais l'art de rassembler ces éléments, de les combiner avec goût et adresse, d'en faire un décor somptueux qui recouvre comme d'une étoffe la surface entière du vase, est une découverte qui, dans l'histoire grecque, coïncide avec l'entrée en scène des Doriens. Comme nous trouvons le même système d'ornementation sur les fibules, élément essentiellement grec et étranger à la civilisation mycénienne (*Ath. Mitth.*, 1887 [Studniczka], p. 17-20), nous sommes amenés à établir un rapport entre les nouveaux occupants du territoire et le nouveau décor des poteries.

Mais il y a, objecte-t-on, des poteries de ce style en Asie, et par conséquent il serait logique de voir là une marque de l'influence orientale sur la Grèce (Dumont, I, p. 87-92). Je ne suis pas suspect de chercher à diminuer la part qui revient à l'Orient dans l'éducation des

Grecs et je l'ai prouvé plus haut (p. 202-209). Pourtant j'avoue que les exemplaires du style géométrique trouvés en Orient ne me semblent pas fournir une base solide d'argumentation. D'abord ils sont fort peu nombreux ; de plus la date qu'on peut leur assigner est problématique ou tend à descendre vers une époque plus basse que celle du Dipylon. Je serais disposé, comme Rayet (p. 31), à admettre là une action « en retour » de la Grèce sur l'Orient, plutôt que le contraire. M. Duemmler (*Ath. Mitth.*, 1888, p. 294) fait valoir aussi que si le géométrique venait d'Orient, il devrait apparaître tout formé en Europe, tandis qu'on en saisit les phases de formation dans les îles, en Grèce, en Italie. Les beaux exemplaires de ce style trouvés dans les îles, à Santorin, à Milo (Dumont, I, p. 81), semblent montrer que le style géométrique a rayonné de la Grèce sur tout le bassin méditerranéen. Les quelques spécimens trouvés en Orient peuvent provenir de simples exportations. Il est bien entendu que je parle des poteries à décor compliqué, du genre « textile », qui rappellent les combinaisons du Dipylon, comme le cornet de Nimroud (Perrot, II, fig. 376; cf. fig. 374, 377, 378), le vase de Jérusalem (*id.*, III, fig. 478) ou certains vases de Chypre et de Palestine (*id.*, fig. 479, 507, 523; IV, fig. 244), et non de la céramique à décor géométrique simple que je considère avec M. Conze comme produite naturellement et spontanément en tous pays (*id.*, II, fig. 372; IV, fig. 245-248; V, fig. 200, 523-529).

Une autre objection à l'origine dorienne est que le style du Dipylon se rencontre surtout en Attique, c'est-à-dire dans un milieu ionien (Rayet, p. 35). Mais si l'on fait attention aux phases de l'invasion dorienne, on constate que les Attiques ont été peu touchés par le fléau qui dévastait tout autour d'eux (Helbig, *Épopée*, p. 88). M. Curtius pense (I, p. 138-139) qu'avant l'invasion, les Attiques entretenaient déjà de bonnes rela-

tions avec les Doriens du nord ; ils auraient même consenti à former avec eux une sorte de fédération politique et religieuse. Une fois les Doriens installés en Grèce, leurs colons ont dû trouver près d'Athènes un accueil plus hospitalier que partout ailleurs, et j'imagine que dès cette époque l'art attique a reçu cette double marque d'ionisme et de dorisme qui a fait la grandeur et la durée de son développement.

En qualifiant de dorien le style géométrique, je ne prête donc pas à cette épithète un sens exclusif. Je crois seulement qu'en entrant en Grèce, les Doriens apportaient avec eux une prédilection particulière pour le rectiligne géométrique dans le décor de leurs armes, de leurs costumes, de leur ameublement. Ce style géométrique pouvait être encore sommaire, semblable à celui qui a subsisté pendant des siècles chez les peuples de l'Europe centrale, réduit à des combinaisons abstraites de lignes, à peine possesseur de quelques formes animales. C'est en Grèce qu'il a pris un essor définitif, laissant loin derrière lui les faibles inventions de l'âge du bronze, abordant les scènes pittoresques et animées, les tableaux à personnages. Pourquoi ? Parce qu'il s'est trouvé en contact avec les modèles de la civilisation mycénienne, parce qu'il a connu une esthétique supérieure, parce qu'il est venu aux mains, non plus seulement d'ouvriers doriens, mais d'artisans ioniens, achéens, pélasges, appartenant au vieux fonds de la population prédorienne.

M. S. Reinach a très nettement montré l'antagonisme qui existait, aux origines, entre l'art de l'Europe centrale, ornemaniste et schématique, fait de géométrie et de symétrie, et l'art de l'Europe méridionale, du bassin méditerranéen, s'inspirant du monde organique et de la vie réelle (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1893, II, p. 369). Le Dipylon a été le terrain où ces deux arts du nord et du sud se sont rencontrés ; ils s'y sont

fondus et amalgamés. Ainsi s'explique dans la céramique de ce temps un caractère de décoration foncièrement originale et inédite, unie à des survivances singulières de l'art mycénien, à des rappels inattendus du système curviligne (voy. par exemple *Ath. Mitth.*, 1893, p. 134, fig. 30; *Gaz. arch.*, 1888, pl. 26, fig. 4; cf. Collignon, I, p. 78, et l'article de Bœhlau sur les vases de Béotie, *Jahrbuch*, 1889, p. 348, 358, 359). Entre les deux périodes mycénienne et dipylienne, il n'y a pas, quoi qu'on en ait dit, de brusque interruption. Les sutures existent en céramique, comme elles existent dans l'emploi des armes pareilles (*Ath. Mitth.*, 1893 [Brueckner et Pernice], p. 108; Reichel, *Homerische Waffen*, fig. 1-12; cf. fig. 15, 26, 48, et p. 126; *Journal of hell. stud.* [Evans], 1892-93, p. 214-217), et dans le développement de l'architecture improprement appelée dorique, qui n'est autre chose que la continuation de l'ordre mycénien (ci-d. p. 182; cf. Furtwaengler et Lœschcke, p. xv).

L'emploi du style géométrique n'est d'ailleurs pas borné à la céramique. Il domine à cette époque toutes les productions de l'art industriel. Qu'il s'agisse de figurines de terre cuite (*Jahrbuch*, 1888 [Bœhlau], p. 343, 344), de restes d'ameublement (*Ath. Mitth.*, 1893 [Brueckner et Pernice], fig. 13, 14, 25), de fibules (*Arch. Zeitung*, 1884, pl. 9; *Jahrbuch*, 1888, p. 363; *Ephéméris arch.*, 1892, pl. 11), de bijoux (*Arch. Zeit.*, *l. c.*), partout on trouve ce système de décoration appliqué aux objets enfermés avec des vases géométriques dans les mêmes tombeaux. Je trouve donc l'occasion de revenir ici sur une idée déjà exposée plus haut (p. 191) : c'est qu'on ne doit pas envisager la céramique isolément et qu'on risque de se tromper fort sur le rôle des peintres en étudiant leurs œuvres comme des créations originales. De même que les Égéens, les céramistes du Dipylon ont eu sous les yeux

des modèles supérieurs, sortis la plupart du temps des ateliers métallurgiques. Ainsi s'explique que leur dessin ait conservé, malgré la souplesse naturelle du pinceau, la raideur du trait tracé au burin. Abandonnés à eux-mêmes, livrés à leur imagination, ils eussent bientôt fait d'adoucir et de détendre le tracé rigide de leurs contours. S'il n'en est rien, c'est qu'ils se sentaient impuissants à travailler sans le modèle fourni par des industries plus aristocratiques. L'oiseau volant, le lion, le cavalier, le bateau entouré de poissons se retrouvent sur les gravures de fibules (*Eph. arch.*, 1892, pl. 11; *Jahrbuch*, 1888, p. 362; 1894, p. 116 de l'*Anzeiger;* cf. pour les peintures de vases *Arch. Zeit.*, 1885, pl. 8; Rayet-Collignon, fig. 20). Je ne partage pas l'avis de M. Bœhlau (*Jahrbuch*, 1888, p. 356, note 23) qui voit des différences essentielles entre les bronzes gravés et les vases; ces différences ne portent que sur des petits détails et il faut songer qu'il s'agit de deux industries différentes. M. Collignon (*Sculpt.*, I, p. 82) a fort bien indiqué le parallélisme.

Une industrie plus élevée encore, celle de l'orfèvre qui fabriquait les bandeaux d'or destinés à ceindre le front des morts, fournit des rapprochements analogues (*Arch. Zeit.*, 1884, pl. 8, fig. 1; cf. *Jahrbuch*, 1887, pl. 3 et 4, file d'hommes se tenant par la main, centaures armés de branches de feuillage; *Arch. Zeit.*, 1884, pl. 9, fig. 2; cf. *id.*, 1885, pl. 8, lions dévorant un homme). La vaisselle de métal elle-même, dans les rares exemplaires qui ont échappé à la destruction du temps, offre une décoration que nous retrouvons encore sur les vases (Collignon, I, fig. 40; cf. Rayet-Collignon, fig. 20, bateau avec rameurs). Tous ces faits nous ramènent à la conclusion proposée pour la période mycénienne : le peintre de vases ne copie pas d'après nature; le plus souvent il se réfère à des motifs déjà formés par des industries supérieures ou par le grand art.

C. *L'influence orientale.* — Le peintre grec a-t-il pu avoir sous les yeux, à l'époque dorienne, des modèles orientaux? La question est fort controversée. M. Furtwaengler a signalé des ressemblances dans la structure des personnages sur les vases du Dipylon et sur certains cachets asiatiques (*Arch. Zeit.*, 1885, p. 142). M. Helbig explique le type de la pleureuse dans les scènes funéraires comme une imitation de l'Astarté phénicienne et babylonienne (*Épopée*, p. 46 et suiv.). Pour M. Kroker, les accointances sont plus grandes encore et plus certaines avec l'Égypte (*Jahrbuch*, 1886, p. 103-104, 117-119; voy. p. 99, note 12, la curieuse observation de M. Hirschfeld sur un détail de scène funéraire qu'on peut rapprocher de plusieurs représentations égyptiennes). Cet avis est partagé par M. Duemmler (*Ath. Mitth.*, 1888, p. 286). M. Bœhlau s'est aussi prononcé avec énergie contre la théorie de l'indépendance absolue du Dipylon à l'égard des modèles orientaux (*Jahrbuch*, 1888, p. 355). Le grand bouclier à double échancrure que portent les guerriers, et qui n'est d'ailleurs qu'un legs de l'âge mycénien, offre des analogies avec celui des soldats hittites d'Asie Mineure (*Journal of hell. stud.* [Evans], 1892-93, p. 214-217). De mon côté, j'ai cru pouvoir expliquer par la comparaison avec de belles œuvres d'orfèvrerie asiatique certain détail qui se trouve sur une peinture du Dipylon (*Rev. des ét. gr.*, 1894, p. 117-125). Enfin la découverte, dans une tombe attique, de lions en terre émaillée où l'on distingue des restes d'inscriptions hiéroglyphiques (*Bull. de corr. hell.*, 1891, p. 442) est venue confirmer l'opinion que les importations orientales n'ont pas dû cesser complètement après la chute de l'empire mycénien, ou du moins qu'elles avaient déjà repris en pleine période du style géométrique. Le style des bijoux d'Égine, tout imprégné d'orientalisme et pourtant apparenté aux œuvres de la

période géométrique, en est encore une preuve (*Journ. of hell. stud.* [Evans], 1892-93, p. 222-224).

Je ne considère pas comme également bons tous les arguments précédemment cités. Par exemple, la relation de la figure féminine avec les idoles d'Astarté ou avec les peintures égyptiennes n'est pas sûrement établie (cf. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1895, I, p. 367-394; la thèse présentée par l'auteur exigerait l'étude des monuments égyptiens, ou trouvés en Égypte, qui offrent des exemples fort anciens de l'idole féminine nue; voy. Fl. Petrie, ***Illahun***, ***Kahun***, pl. 13, n° 20, figurine de terre émaillée, attribuée à l'époque de la XIIe dynastie). Les femmes soi-disant nues du Dipylon pourraient bien avoir l'intention de représenter des femmes habillées, comme le remarque avec raison M. Furtwaengler (*Arch. Zeit.*, 1884, p. 136). En effet, l'indication des seins ne prouve rien et se voit sur un exemplaire du Louvre (A, n° 575), dans lequel les costumes sont très nettement indiqués : c'est donc une façon conventionnelle de distinguer le sexe des personnages.

Cette réserve faite, je crois qu'on peut admettre dans l'ensemble l'idée de communication persistante entre la Grèce dorienne et l'Orient. La belle amphore géométrique, trouvée à Chypre (Rayet-Collignon, fig. 18), prouve que les relations commerciales du côté de l'est n'avaient nullement cessé. Dès lors, les dessinateurs de cette époque n'ont pas dû manquer de regarder avec curiosité les petits monuments, scarabées, cachets et autres qui parvenaient jusqu'à eux. Leur système de décor et leur technique de dessin s'en sont ressentis. Le tracé des hiéroglyphes pourrait servir à expliquer certains ornements de remplissage et même la structure si particulière des hommes sur les vases du Dipylon. Prenons, par exemple, des fragments de stèles égyptiennes trouvées à Tanis, dans une région qu'ont pu explorer les Grecs de très bonne heure (Fl. Petrie, *Tanis*, part. II,

pl. 3, nos 83 et 85). Nous y remarquons au moins trois signes qui ont leurs correspondants sur les vases grecs géométriques : le zigzag horizontal (cf. *Arch. Zeit.*, 1885, p. 139; Kroker, *l. c.*, p. 106); l'homme debout, les deux bras levés symétriquement (cf. Rayet-Collignon, fig. 19 et pl. 1); le guerrier ayant l'aigrette en tête et à la main un arc de forme recourbée (cf. les vases du Louvre, A, nos 519, 521, 556; voy. sur cette forme d'arc répandue chez les populations syriennes et égyptiennes *Rev. arch.* [Heuzey], 1890, XV, p. 147; *id.* [Maspero], p. 335). On pourrait également expliquer par des comparaisons avec l'Egypte presque tous les détails d'une curieuse représentation de déesse vue de face, entourée de fauves et d'oiseaux, avec un poisson qui monte le long de sa robe et auprès d'elle la tête de bœuf et le cuissot qui figurent si souvent parmi les offrandes égyptiennes (*Ephéméris arch.* [Wolters], 1892, pl. 10, no 1; cf. Perrot, I, fig. 86, 194, 455, 465, 480).

Tous ces faits me paraissent significatifs. Je prie seulement qu'on n'exagère pas ma pensée et qu'on ne me fasse pas dire que je considère les peintures du Dipylon comme copiées d'après des modèles égyptiens. Je cherche seulement à déterminer la part qui peut revenir dans les monuments orientaux à l'éveil du dessin chez les Grecs, et surtout du dessin de la personne humaine. Ce dessin est, au fond, dans les vases du Dipylon, si peu naturel, si éloigné de la réalité concrète que je ne puis nullement le considérer comme naïf et spontané (Collignon, I, p. 77). Je crois que beaucoup de choses ont dû contribuer à le former et à lui donner une physionomie tellement particulière qu'elle frappe les yeux les moins prévenus. Les sujets sont très souvent pris dans la nature, même dans la vie familière, et c'est là un grand mérite, tout à l'honneur de ces peintres primitifs. Les animaux sont, en général, ceux qui vivaient en Grèce, l'oiseau, le bouquetin, le lièvre,

le chien, le cheval. Mais on peut en citer d'autres qui sont visiblement empruntés à l'Orient, comme le centaure ailé et le sphinx (*Ath. Mitth.*, 1893, p. 113, fig. 10; 1895, p. 119, pl. 3; cf. Perrot, III, fig. 412), ou comme le motif héraldique des deux animaux dressés de chaque côté d'un arbre (*Ath. Mitth.*, 1888, p. 302; cf. Rayet-Collignon, fig. 18).

Enfin l'exécution, le tracé des figures est toujours d'emprunt; l'imitation du travail sur les matières dures, métal, pierre, bois ou ivoire, peut seule expliquer la rigidité voulue du pinceau. Comment s'imaginer qu'un peintre, si barbare qu'il soit, arrive, en se posant en face du modèle vivant, à le rendre par une silhouette noire, opaque, où l'on ne voit rien des détails expressifs qui font la vie, ni œil, ni bouche, ni cheveux, ni vêtements? Remarquez que le modeleur de figurines procède tout autrement : il étudie la tête avec un soin relatif et y introduit des yeux énormes, parce qu'il juge avec raison que le regard condense en lui toute l'individualité; il laisse le corps en gaine informe, mais il s'attache aux ornements du vêtement, espérant racheter par ces détails son ignorance du modelé (*Jahrbuch*, 1888, p. 343, 344). Tout autre est la méthode du potier. On le voit user, pour construire un personnage, de contours qui accusent et exagèrent la symétrie géométrique du corps humain, puis supprimer complètement tout détail intérieur de physionomie, de musculature ou de vêtement. Il me semble qu'on peut surtout attribuer ce parti pris à l'imitation des produits industriels qui répandaient à profusion toutes sortes d'effigies animales et humaines, gravées dans des matières dures, presque toujours dans des dimensions petites et sans détails expressifs.

D. *Le centre de fabrication.* — Où ont été fabriqués les vases du style appelé Dipylon? L'aire géographique

qu'ils comprennent est étendue. On en a découvert à Théra et à Rhodes (ci-d. p. 123, 136), à Milo (Conze, *Zur Gesch. der Anfänge griech. Kunst*, pl. 3; Brongniart et Riocreux, *Descript. du Mus. de Sèvres*, pl. 13), à Chypre (Rayet-Collignon, fig. 18), en Italie (voy. Salle D), mais surtout en Béotie (ci-d. p. 238) et en Attique (Dumont, I, p. 93; *Jahrbuch* [Graef], 1893, p. 17 de l'*Anzeiger*). Les uns ont placé le centre de fabrication dans les îles ou même en Asie Mineure (Schliemann, *Tirynthe*, p. 82-83; Helbig, *Épopée*, p. 94). D'autres, tout en admettant qu'il convient de chercher l'origine de ce style du côté de l'est, supposent que l'Attique a produit elle-même les plus beaux et les plus importants spécimens du genre (*Jahrbuch* [Kroker], 1886, p. 112). D'autres encore considèrent l'Attique comme la patrie à la fois du style géométrique et de la céramique du Dipylon (*Jahrbuch* [Bœhlau], 1888, p. 355). On a voulu aussi distinguer deux groupes : l'un qui serait gréco-insulaire et où domine la forme de l'œnochoé répandue jusqu'en Italie (Salle D), l'autre attique, composé surtout des grands vases funéraires (*Ath. Mitth.* [Furtwaengler], 1881, p. 111).

Je crois, en effet, que l'ensemble de ces poteries n'est pas homogène et qu'il convient de mettre à part la fabrique funéraire dont les poteries colossales, avec leurs tableaux remplis de personnages, représentent l'apogée du genre. Cette catégorie, surtout localisée autour du Dipylon attique, est sans doute indigène, parce qu'elle est affectée à des rites locaux. On ne s'expliquerait guère que les Attiques fussent allés chercher au loin les vases qu'ils voulaient mettre sur les tombes de leurs morts. Ajoutons que ces vases sont souvent d'une taille et d'un poids qui devaient en rendre le transport difficile et périlleux. Les sujets mêmes sont attiques, car ils reproduisent les cérémonies que nous voyons sur les plaquettes de terre cuite et sur les

lécythes blancs du v[e] siècle (Salle L). Comment l'Attique, si petite et si faible à cette époque, sans commerce, sans armée, sans marine, presque sans nom dans l'histoire, a-t-elle pu avoir une céramique aussi extraordinairement avancée? J'imagine qu'elle a été dès ce moment et jusqu'à l'époque de Solon un centre surtout religieux, une sorte d'Éleusis archaïque, où les légendes mythiques s'étaient implantées avec force depuis des siècles, où les habitants, peu nombreux et peu riches, s'attachaient surtout à mettre en relief la haute antiquité et l'importance de leurs cultes et de leurs liturgies.

M. Graef remarque que dans les fouilles de l'Acropole d'Athènes, on a trouvé relativement peu de vases du style géométrique et que les fragments mycéniens y sont de deux tiers plus nombreux (*Jahrbuch*, 1893, p. 17 de l'*Anzeiger*). Pourtant il tient, lui aussi, pour l'origine attique et il explique cette anomalie par la destination funéraire des vases fabriqués au Dipylon, qui, par conséquent, ne pouvaient pas trouver place comme offrandes dans un sanctuaire.

En résumé, il y aurait donc lieu de placer en Attique la fabrication des grands vases funéraires, et ailleurs l'exécution courante des autres vases géométriques, mais il est difficile actuellement de désigner d'une façon plus explicite l'emplacement de ce dernier centre. On a parlé, sans preuves suffisantes, d'Argos ou de la Crète (Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Vas.*, p. XII). Je suppose qu'il faut le chercher dans un milieu dorien, et plutôt sur le continent que dans les îles. On verra plus loin (p. 241) quels éléments d'information fournit à ce sujet la céramique béotienne.

E. *Les dates.* — Comment dater les vases du Dipylon? On a parfois soutenu (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscript.*, 1895, p. 245) que cette céramique devait remonter à une époque extrêmement reculée et qu'on avait

tort de la placer après la période mycénienne. Cet avis résulte sans doute de l'impression causée par le dessin réellement sauvage des scènes qui figurent sur les grands vases funéraires. Cependant une telle proposition est insoutenable pour plusieurs raisons. 1° La céramique mycénienne connaît à peine, et seulement dans sa dernière phase, la représentation humaine. Le Dipylon marque à cet égard un progrès sensible, tout rudimentaires que soient ses essais. 2° La série du Dipylon s'enchaîne d'une part avec le mycénien, dont elle conserve quelques motifs ornementaux, et d'autre part avec les vases protoattiques qui marquent le développement continu des mêmes personnages et des mêmes sujets (*Jahrbuch* [Bœhlau], 1887, p. 33 et suiv.). Il est impossible de changer cet ordre sans détruire du même coup toute l'histoire céramique. 3° D'autres faits plus matériels prouvent la date relativement récente des vases géométriques; par exemple, la découverte d'armes de fer dans les tombes du Dipylon, la forme des bateaux à éperon qui dénote un état perfectionné de la marine de guerre (Collignon, I, p. 75), la présence d'inscriptions gravées ou peintes sur les poteries géométriques, tandis qu'elles font complètement défaut dans la période mycénienne (Graef, *l. c.*). Enfin les fouilles font savoir que sur les emplacements où se trouvent des couches de débris accumulés, les vases géométriques sont placés pardessus les types mycéniens (Dœrpfeld, *Troja*, p. 112) ou mêlés aux représentants du dernier style mycénien (Furtwaengler et Lœschcke, p. XI).

La question de date générale étant réglée, pouvons-nous préciser davantage et dire dans quels siècles s'est développée la céramique du Dipylon? Si l'on admet avec nous que la révolution artistique qui s'accomplit en Grèce est due en grande partie à l'invasion des Doriens, nous rencontrons comme date supérieure le XI[e] siècle avant notre ère. La limite inférieure est indiquée par

les vases ou fragments de vases à inscriptions qu'il est difficile de placer plus haut que la fin du VIIe ou même le début du VIe siècle (Graef, *l. c.; Ath. Mitth.* [Furtwaengler], 1881, p. 107; 1893 [Studniczka], p. 225). Mais dans ces problèmes délicats de chronologie céramique, il faut bien distinguer la floraison d'un type et ce qui en est la prolongation à travers les âges (ci-d. p. 84). Nous pouvons déterminer à peu près quand commence un système de décoration; il est toujours très difficile de dire quand il finit. Je ne crois donc pas que la fabrication des vases géométriques puisse se placer normalement dans une période aussi longue. Admettons qu'il y ait eu des survivances jusqu'au VIIe ou même jusqu'au VIe siècle. Le point culminant de la fabrication n'en sera pas moins placé avec plus de vraisemblance au VIIIe siècle, attendu que tout le VIIe est occupé par le développement de la céramique rhodienne et corinthienne (ci-d. p. 138, 149, 156; cf. *Ath. Mitth.* [Brueckner et Pernice], 1893, p. 135-137). Ce qui reste alors de géométrique est une survivance attardée, comme plus tard la peinture des vases à figures noires se continuera dans le Ve siècle, tout entier consacré aux figures rouges (Salle F).

M. Kroker avait cru trouver une date plus précise pour les peintures du Dipylon en invoquant le texte de Thucydide (I, 13, 5) qui signale la construction des trières comme une invention des Corinthiens vers l'an 704. Or ces trières seraient les navires à éperon des grands vases funéraires (*Jahrbuch*, 1886, p. 108-109). Mais M. Pernice a réfuté cet argument (*Ath. Mitth.*, 1892, p. 285) en faisant remarquer que les navires reproduits sur les vases sont tout au plus des dières (navires à deux rangs de rames), ou même de longues chaloupes à un seul rang de rameurs. M. Cartault avait depuis longtemps fait la même démonstration (*Mon. publ. par l'Ass. des ét. gr.*, 1882-1884, p. 34-58). Par

conséquent, les peintures du Dipylon représentent un état de la marine grecque antérieur à l'invention de la trière (je ne puis admettre avec M. C. Torr (*Revue arch.* 1891, II, p. 25) que le texte de Thucydide nous oblige à placer la date des navires à éperon après 664) et nous sommes ainsi ramenés à admettre la date du VIIIe siècle pour la fabrication attique des grands vases, celle du IXe et peut-être du Xe pour les phases antérieures, c'est-à-dire pour le style géométrique pur.

DESCRIPTION

I. — Vases trouvés en Mégaride.

495-501. — Petits vases façonnés à la main, d'une pâte grossière et épaisse. Le plus ancien, en forme d'hydrie (495) rappelle les produits d'Hissarlik (ci-d. n° 6) par son aspect de haute antiquité, par les mamelons saillants sur la panse, par les zigzags incisés dans une argile mal épurée. Quelques-uns (499-501) ont l'air d'avoir servi de jouets à des enfants (comparez *Olympia*, IV, *die Bronzen* [Furtwaengler], p. 200, pl. 69, n° 1294). On les dit trouvés à Mégare; je les place ici à côté des vases similaires trouvés en Attique.

II. — Vases trouvés en Attique.

A. *Poteries non peintes avec ou sans décor incisé* (voy. p. 213).

502-504. — Œnochoés de forme ancienne, faites au tour. L'argile reste brute, sans couverte, pourvue par-

fois d'un décor sommaire en zigzags incisés. Cette poterie est assimilable aux vases phéniciens par la technique et par la forme (p. 72), mais elle doit être indigène.

505-506. — Vases analogues avec une couverte rouge, formée d'un enduit ou d'une argile plus fine qui s'écaille.

B. *Poteries peintes à décor noir lustré* (voy. p. 214).

507-509. — Vases à décor géométrique simple. On remarquera l'aspect brun, tirant sur le jaune, de toute cette série. La terre est, en réalité, d'un rouge pâle; la coloration de surface est due à une préparation, à l'emploi d'un certain lustre transparent qui permettait de peindre directement sur l'argile, sans l'intermédiaire d'une couverte épaisse, blanche ou noire (ci-d. p. 144).

La coupe plate à poignées horizontales (509) est une pièce soignée, de bon style (publ. par Rayet-Collignon, fig. 17). On y remarque le svastika ou étoile à quatre rayons coudés dont le sens et l'origine ont donné lieu à d'interminables discussions (Schliemann, *Ilios*, trad. Egger, p. 517-529; je crois, pour ma part, que le svastika a pu naître spontanément et être produit en différents pays par des causes différentes; on aurait donc tort de le considérer comme un symbole religieux ayant un sens unique). L'aspect général est celui d'une broderie ou d'un tissu recouvrant entièrement le vase; c'est ce qui établit une différence entre le géométrique du Dipylon et le géométrique spontané ou universel (ci-d. p. 219).

510-511. — Œnochoés où apparaissent les oiseaux d'eau dans le décor géométrique. Ces animaux sont eux-mêmes d'une structure rigide et en quelque sorte mé-

tallique (ci-d. p. 216). La forme de l'œnochoé est typique pour la période primitive; on est obligé de soutenir par un contrefort l'anse plate que sa longueur excessive rend trop fragile. Les mamelons saillants sur la panse indiquent une suture avec les âges précédents (comparez le n° 262 de Santorin).

512. — Amphore du même groupe, avec file d'oiseaux dans une métope. Le végétal, représenté par une zone de feuilles lancéolées, est stylisé d'une façon toute géométrique (ci-d. p. 216). La couleur noire est en partie rougie, accident fréquent dans cette série.

513. — Amphore de style plus négligé, de terre plus pâle et plus lourde. Je considérerais sans hésitation cette pièce comme béotienne si elle était pourvue de l'engobe blanc (voy. p. 239).

514. — Grand cratère à couvercle surmonté d'un bouton en forme de petite œnochoé. Chevaux isolés dans des métopes. Sous une anse, une biche; sous l'autre, une laie avec deux marcassins (publ. par Stackelberg, *Graeber der Hell.*, pl. 9; Brongniart, *Traité des arts céramiq.*, *Atlas*, pl. 2, fig. 14). Il a été trouvé au Dipylon d'Athènes et rapporté de Grèce par Fauvel, consul de France sous le premier Empire. C'est un des monuments les mieux conservés et les plus importants de ce groupe. On remarquera que les dessins placés sous les anses se détachent sur un fond d'argile nue, débarrassée de tout ornement, tandis que le reste de la poterie est recouvert de dessins géométriques. C'est un pas vers une esthétique nouvelle. Un autre détail prouve que le vase appartient à une époque relativement récente : les méandres portent des retouches blanches (ci-d. p. 216). Par sa taille et par le fini de l'exécution, cette poterie pourrait peut-être appartenir au groupe suivant des σήματα funéraires.

C. *Poteries funéraires de fabrication attique* (voy. p. 229).

515. — Fragment de grande amphore funéraire, à décor géométrique pur (du moins dans ce qui reste sur le morceau conservé). On remarquera l'emploi du compas, prouvé par le tracé de cercles concentriques dont le centre est marqué par un petit trou.

516. — Grande amphore funéraire (ci-d. p. 213; vue d'ensemble dans le *Bull. des Musées*, 1892, p. 437, fig. 21). Sur le col, zone de biches paissant; au centre de la panse, exposition du mort sur son lit entouré de pleureuses debout et assises; une d'elles tient un petit enfant sur ses genoux. Sous chaque arcade de l'anse gauche, une grande rosace entre deux oiseaux becquetant le sol.

517. — Grand cratère funéraire (ci-d. p. 213; vue d'ensemble publiée dans le *Bull. des Musées*, *l. c.*, p. 435, fig. 20, les détails par Rayet-Collignon, fig. 19 et 20). Au centre de la panse, exposition du mort sur un lit de parade, entouré de pleureuses assises et debout; à droite et à gauche, un char attelé de deux chevaux et monté par un guerrier accompagné de son aurige. Dans une seconde zone, une file de chars semblables. Sous la double arcade de l'anse droite, un navire à éperon entouré de quatre oiseaux et de quatre poissons qui figurent la mer. Bien que ce vase soit très endommagé, c'est un des exemplaires les plus beaux qui existent de ces grands monuments d'argile placés sur les tombeaux des riches citoyens dans la nécropole attique du VIIIe siècle (ci-d. p. 214, 217). Le vase lui-même pouvait contenir l'eau destinée aux libations. On peut comparer, au Louvre, un cratère

monumental de pierre qui s'élevait près du sanctuaire d'Amathonte dans l'île de Chypre (voy. Salle IV du rez-de-chaussée).

M. Brueckner (*Ath. Mitth.*, 1893, p. 152), pour expliquer la relation de la scène funéraire avec les épisodes guerriers qu'on voit auprès, a supposé qu'on plaçait ces monuments sur les tombes des Athéniens appartenant à la catégorie des ἱππῆς, qui devaient à leurs frais s'équiper et fournir des vaisseaux à l'État. C'est une hypothèse ingénieuse, mais elle laisse encore place à bien des doutes.

On étudiera sur ce vase la structure si particulière des personnages (ci-d. p. 226), le manque absolu de perspective, analogue à celui des dessins égyptiens, qui fait voir le baldaquin du lit vertical, tandis qu'il doit être en réalité horizontal et porté par quatre pieds au-dessus du mort, la forme mycénienne du bouclier des guerriers (p. 185), la construction savante des bateaux (p. 232), celle des chars (Saglio, *Dict. des Antiq.*, I, p. 1636), etc. C'est un véritable album qui ressuscite de la façon la plus naïve et la plus expressive la vie attique dans une période à peu près contemporaine d'Homère.

518-560. — Fragments de grands vases funéraires analogues, avec représentations de morts exposés sur leur lit, de chars, de guerriers, d'archers, de bateaux. Sur l'un d'eux (519), on voit une bataille avec des blessés, des cadavres entassés ou jonchant le sol. On remarquera la forme de l'arc en bois contourné (ci-d. p. 227). Les dessins de bateaux ont été publiés par M. Cartault (*Mon. grecs*, 1882-1884, p. 44-57, pl. 4), puis par M. Cecil Torr (*Rev. arch.*, 1894, II, p. 16-26; cf. l'étude de M. Pernice, *Ath. Mitth.*, 1892, p. 285-306).

Toute cette série (515-560) a été trouvée au Dipylon d'Athènes et est entrée au musée en 1884.

IX. — Vases de Béotie.

LIVRES A CONSULTER : *Jahrbuch*, 1888, p. 325-364 (Bœhlau) ; — *Mon. et Mém. publ. par l'Acad. des Inscript.*, *Fondation E. Piot*, I, p. 21-42 (Holleaux). — Il en sera question aussi dans le tome VII de *l'Hist. de l'Art* de MM. Perrot et Chipiez (en préparation).

HISTORIQUE

La Béotie a connu, comme l'Attique, la production des poteries primitives, façonnées à la main et sommairement décorées de quelques incisions, sans traces de couverte ni de couleurs. Ce n'est point pour cette catégorie commune à toutes les régions qu'il serait nécessaire d'ouvrir un chapitre spécial aux vases béotiens. L'art local est représenté par une série beaucoup plus intéressante qui prend place à côté du groupe précédent. On ne peut pas dire que c'est une simple succursale ou une descendance du Dipylon. On y démêle les éléments d'un style original, dont l'étude n'est pas sans importance pour nous éclairer sur la formation du style géométrique en Grèce.

L'argile de ces vases est remarquablement épaisse et lourde. Elle est d'un grain lâche, assez mal épurée, et l'on y trouve souvent des petits éclats de calcaire blanc. On aurait tort cependant de considérer ce détail comme une marque suffisante pour distinguer un vase béotien des autres (Bœhlau, p. 317), car j'ai remarqué qu'il existe aussi sur les grands vases funéraires du Dipylon. La terre est d'un ton rougeâtre, plus pâle que celle du Dipylon, et la surface entière a

été recouverte par un enduit blanc, plus ou moins tenace, sur lequel on a peint en noir. C'est là ce qui caractérise en particulier les vases béotiens ; ils appartiennent à la technique de peinture sur couverte blanche, opposée à l'école de peinture directe sur l'argile qui se développera de plus en plus et finira par éclipser sa rivale (*Bull. de corr. hell.*, 1890, p. 378). Il n'est pourtant pas démontré que tous les vases géométriques de Béotie, sans exception, portent une couverte blanche ; elle est usitée surtout dans la catégorie des vases dits « de transition » qui se placent à la suite du Dipylon (Holleaux, p. 29 et suiv.).

La couleur employée est le noir, avec quelques retouches de rouge et plus rarement de blanc. Le noir ressemble à celui du Dipylon, mais moins beau et plus terne (Bœhlau, p. 327-328). On a remarqué une seule fois l'emploi de l'incision pour faire l'œil d'un oiseau (*id.*, p. 328).

Certaines formes sont spéciales à la Béotie, surtout la coupe sans pied, sorte de jatte profonde, munie de plusieurs anses horizontales ou de quelques tenons formant poignées (*id.*, p. 330-334), et la coupe à pied massif, parfois percé de petites ouvertures (*id.*, p. 336-338, pl. 12). Sur 72 vases connus on compte 55 coupes (*id.*, p. 328).

Le décor est géométrique, mais il annonce très visiblement l'introduction des éléments floraux qui vont foisonner dans la céramique rhodienne et corinthienne du VII[e] siècle (ci-d. p. 162, 170). L'élément géométrique rappelle celui du Dipylon et pourtant il ne lui est pas identique. On y voit les zigzags, les dents de loup, les svastikas, les oiseaux géométriques, mais on n'y rencontre pas le méandre, le losange accosté de quatre triangles, la rosace à quatre pétales lancéolés, les petits cercles juxtaposés et réunis par des tangentes (Bœhlau, p. 346 ; Holleaux, p. 40). Par contre, on y remarque

certains signes qui n'ont pas de correspondants en Attique, comme l'étoile à rayons brisés (Bœhlau, p. 352; Holleaux, p. 41), comme le lacis curviligne en forme de serpent ou de chenille poilue (*Gazette arch.*, 1888, pl. 26, nº 4), ou comme les longues arêtes placées à la base de la poterie (Bœhlau, fig. 2, 4, 7), qui passeront chez les protoattiques (*Jahrbuch*, 1887, pl. 4) et deviendront classiques au VIᵉ siècle (Salles E, F). L'élément floral a un caractère de vérité et de réalisme qui l'éloigne du géométrique pur pour le rapprocher des formes mycéniennes et orientales (Bœhlau, fig. 1, 3, 4, 5, 8, 10, 15, 20, 24). Il prépare visiblement le décor des Ioniens et des Corinthiens; il réalise déjà l'élégante palmette à pétales éployés au-dessus d'un double enroulement (*id.*, fig. 10, 15) qui sera le type favori des peintres attiques du Vᵉ siècle (Salle G).

Les représentations animales sont peu nombreuses et se réduisent à un choix très restreint : l'oiseau volant, où M. Bœhlau veut reconnaître un aigle (*id.*, p. 329, fig. 3, 4, 6, 9, pl. 12), et l'oiseau d'eau posé, oie ou canard (*id.*, fig. 7). On y sent un effort pour détailler la structure de la bête qui est en progrès marqué sur le dessin géométrique. Les quadrupèdes et les figures humaines ne manquent pas absolument, comme on le croyait (*id.*, p. 350); mais ils sont encore fort rares (ci-d. nº 575).

Tous ces éléments contribuent à donner aux vases béotiens une physionomie particulière; aussi s'accorde-t-on généralement à admettre l'existence d'une fabrique régionale. D'ailleurs la majeure partie de ces poteries a été découverte à Thèbes (*id.*, p. 326), ce qui est un indice de plus, sans avoir la valeur d'un argument décisif.

S'il y a une fabrique béotienne, en quoi se rapproche-t-elle de la fabrique attique et pourquoi en diffère-t-elle? Qu'il y ait eu des importations du Dipylon

en Béotie, c'est un fait incontestable. On a trouvé des vases du pur style géométrique dans les mêmes tombeaux que les vases béotiens (*id.*, p. 351-353; Holleaux, p. 38). Par conséquent, la pénétration des deux fabriques étant reconnue et le style béotien ayant un aspect plus « moderne » que celui du Dipylon, il s'ensuit que celui-ci a la priorité sur le groupe béotien et a dû l'influencer (Holleaux, p. 38). Mais, d'autre part, comme il y a dans cette céramique béotienne des traits originaux, étrangers au Dipylon, on s'est demandé si elle n'attestait pas l'existence d'un géométrique local, très ancien, si, en un mot, la Béotie n'a pas été le berceau du style géométrique pur, dont le Dipylon attique ne serait que le perfectionnement, dont les vases béotiens « de transition » représenteraient la décadence et l'évolution finale vers le système corintho-ionien.

Cette hypothèse, présentée par M. Bœhlau (p. 345-351), a été reprise avec plus de force par M. Holleaux qui, dans ses fouilles au temple d'Apollon Ptoïos en Béotie, a recueilli de nombreux spécimens du géométrique béotien primitif : formes de coupes, de grands cratères et de canthares; ornementation maigre, monotone et clairsemée; combinaisons linéaires appartenant au genre le plus simple, zigzags, losanges, triangles et rectangles, groupes de cercles concentriques; çà et là quelques figures d'oiseaux, rarement des quadrupèdes, presque jamais de personnages (Holleaux, p. 40; voy. aussi les fragments du même style recueillis à Orchomène par M. de Ridder, *Bull. corr. héll.*, 1895, p. 179-181).

Ces faits paraîtront importants pour l'histoire du style géométrique, si l'on se souvient que la Béotie est précisément le premier pays grec qui ait eu à subir le contact et la loi des envahisseurs doriens (ci-d. p. 218). Les découvertes de M. Holleaux sont encore inédites,

et nous devons attendre la publication des poteries du Ptoïon pour savoir ce qu'on en peut tirer définitivement. Constatons seulement qu'il y a là l'espoir d'une clarté nouvelle jetée sur les origines du dessin hellénique et que cette solution, si elle est exacte, confirmerait les conclusions du précédent chapitre (p. 230).

La date des vases thébains peut être difficile à fixer en chiffres; mais la chronologie n'en est pas douteuse par rapport aux autres groupes céramiques. Par l'emploi d'une triple polychromie, par l'apparition de l'incision naissante, par le style des animaux et des personnages, ils forment, à côté des poteries protoattiques, le trait d'union entre les grands vases funéraires du Dipylon et la céramique protocorinthienne et rhodienne (Holleaux, p. 32, note 3; p. 35, note 1). Par conséquent, j'en placerais l'époque vers la fin du VIII[e] siècle et au plus tard dans la première moitié du VII[e] (cf. Holleaux, p. 34).

DESCRIPTION

I. *Vases sans peinture à décor incisé* (voy. p. 238).

561-562. — Petits vases faits à la main, en forme de pots à couvercle, accouplés deux à deux, mais non communiquants. Terre grossière, sans couverte, décorée de zigzags, dents de loup et courbes régulières au moyen d'une roulette dentelée. C'est la poterie primitive et locale telle qu'on la trouve partout en Grèce et dans les îles (ci-d. n[os] 495 et suiv.; cf. *Jahrbuch*, 1895, p. 32, n[o] 8 de l'*Anzeiger; Journ. of. hell. stud.*, 1884, p. 54-56, fig. 10-13).

II. *Vases du style du Dipylon trouvés en Béotie* (voy. p. 241).

563-565. — Pyxis dont les couvercles s'ajustaient au moyen de ficelles passées dans des trous correspon-

dants (cf. *Odyss.*, VIII, 443 et suiv.). L'une (563) a été publiée (*Gazette arch.*, 1888, pl. 26, n° 1). L'argile plus légère et plus serrée, la couleur plus foncée de la terre, le noir plus brillant, les dessins eux-mêmes montrent qu'il s'agit d'importations, et non de poteries indigènes (Holleaux, p. 38, note 1).

566. — Cette petite hydrie avec oiseaux géométriques se rapproche davantage des exemplaires béotiens. Pourtant elle n'a pas d'engobe blanc visible qui permette de la classer avec certitude dans ce groupe (Holleaux, *l. c.*).

567. — Grande pyxis dont le couvercle, orné de quatre petits chevaux formant poignée, était fixé au moyen de liens passant dans des trous (publié dans *Gaz. arch.*, 1888, pl. 26, n° 5). La forme et la technique révèlent le style du Dipylon sans mélange (Holleaux, *l. c.*).

568. — Grande œnochoé avec serpent en relief modelé sur l'anse; de chaque côté du col, deux lutteurs dans une métope; sur la panse, des oiseaux et une zone de cercles concentriques. M. Holleaux (*l. c.*) suppose ici un exemplaire béotien copié exactement sur un modèle du Dipylon; il me paraît plus simple d'y voir un produit importé (publié dans *Gaz. arch.*, 1888, pl. 25).

III. *Vases à engobe blanc fabriqués en Béotie* (voy. p. 239).

569-571. — Coupes sans pied, munies d'une seule anse horizontale avec quelques tenons saillants, plus souvent de quatre petites anses horizontales (comparez les coupes chypriotes, n°s 111, 112, et la coupe plate du

Dipylon, nº 509). Le décor ordinaire est l'oiseau volant qui rappelle, avec une régularité plus géométrique, celui de Mycènes (Furtwaengler et Lœschcke, *Myk. Thongef.*, pl. 9, 10). Deux nouveautés importantes sont le retour au décor floral sous une forme qui respecte beaucoup mieux la structure naturelle des feuilles et des pétales, et l'introduction d'une triple polychromie noire, rouge et blanche (nº 571). On peut voir là aussi une survivance de l'art égéen. Comparez les rosaces peintes sur une porte de tombeau mycénien (*Ephéméris arch.*, 1891, pl. 1) et les rosaces de la céramique du quatrième style (*Myk. Vas.*, pl. 37, 38). Ce sont ces éléments qui, remis en honneur et développés par l'art ionien, produiront la céramique de Rhodes et de Corinthe (voy. Salle E). L'intérieur des coupes est généralement enduit de blanc et orné de larges cercles noirs.

572-573. — Coupes à pied haut et massif. Décor d'oiseaux géométriques (nº 572) ou de larges rosaces à pétales alternativement blancs et noirs (nº 573; publié dans *Gaz. arch.*, 1888, pl. 26, nº 2) et de palmettes à double volute qui sont directement issues du système mycénien (cf. Perrot, VI, fig. 361).

574. — Hydrie à décor d'oiseaux géométriques (publié dans *Gaz. arch.*, *l. c.*, nº 4). La forme est très semblable à celle des hydries protoattiques (*Jahrbuch*, 1887, pl. 4) avec plus de lourdeur. On y remarque des survivances fort anciennes, comme les mamelons sur l'épaule du vase (ci-d. p. 121). On y voit les ornements distinctifs de l'étoile à rayons brisés et du long serpent poilu (ci-d. p. 240). Mais cet exemplaire prouve qu'on a tort de compter le lacis curviligne à arcades renflées et la rangée de feuilles isolées parmi les types du Dipylon qui manquent au géométrique béotien (Bœhlau, p. 346; Holleaux, p. 40).

575. — Hydrie à représentation funéraire. Ce vase est le premier exemplaire béotien qui offre une scène développée avec personnages. On y reconnaît le sujet cher aux Attiques, l'exposition funéraire. La femme debout à droite qui tient un éventail au-dessus du cadavre doit être la mère; une jeune fille, assise sur le bout du lit, tire la morte par le bras et, s'arrachant les cheveux de l'autre main, semble parler à la défunte et lui adresser des reproches, suivant la coutume des *voceri* encore en usage en Corse et dans certains pays orientaux. Les personnages plus petits, placés devant le lit, sont les enfants de la famille. A droite et à gauche, des pleureuses font les gestes rituels de lamentation en ouvrant la bouche pour chanter. Toutes ces femmes sont vêtues, et pourtant le peintre a indiqué leurs seins comme si elles étaient nues. Ce détail me paraît trancher la question pendante au sujet des prétendues femmes nues du Dipylon (ci-d. p. 226). Au-dessus du lit, on voit des guerriers qui, au lieu de former une zone distincte comme dans les exemplaires du Dipylon, apparaissent mêlés à la scène funéraire dans une sorte de composition incohérente. Au revers, deux chevaux sont affrontés de chaque côté d'une sorte de stèle demi-circulaire, ornée de motifs géométriques. Je crois que c'est le tombeau lui-même, et l'on remarquera combien cette forme rappelle celles de Mycènes et de l'Italie (Schliemann, *Mycènes*, fig. 142, 145; Martha, *l'Art étrusque*, p. 368-372; pour les stèles de pierre sans décor trouvées au Dipylon, voy. Brueckner et Pernice, *Ath. Mitth.*, 1893, p. 92, 153-154). C'est encore une preuve de suture entre les deux époques mycénienne et dorienne.

Le style de ces dessins montre combien les vases béotiens sont voisins du protoattique; on y voit se perfectionner, si l'on peut parler ainsi d'images encore grotesques, la structure humaine, s'y introduire les

détails expressifs comme l'œil, la bouche, les cheveux, les doigts des mains, les vêtements (comparez *Jahrbuch*, 1887, pl. 3, 4, 5). Le progrès d'ensemble est très réel; mais le style de l'école locale est lourd et négligé. On y sent la copie rapide de modèles meilleurs.

IV. *Vases en forme d'animaux.*

576. — Vase en forme de sphinx. Nous avons dit plus haut (p. 141) pourquoi le sphinx grec est féminin. C'est un des plus anciens exemples dans la Grèce continentale d'une céramique que nous connaissons déjà par Chypre, Rhodes et Corinthe (ci-d. p. 106, 167, 171). Le choix du sujet prouve un goût pour l'orientalisme dont nous avons déjà signalé maints indices (p. 225). La technique est, à peu de chose près, celle des vases précédents; seulement on a laissé le corps en rouge en indiquant le pelage par un pointillé blanc et, au contraire, on a peint tout le devant de l'animal et sa tête en blanc pour appliquer par-dessus des ornements rouges d'un style plus curviligne que géométrique. Cet objet pourrait être de date un peu plus récente que les vases.

CONCLUSION

Le lecteur qui aura suivi jusqu'au bout ces analyses comprendra combien l'histoire des origines du dessin contient de problèmes délicats et complexes. Si nous n'avons pas réussi à lui faire partager toutes nos convictions, nous lui aurons du moins indiqué les points en litige et les solutions à peu près acquises. Nous voudrions avant tout lui avoir démontré l'utilité des vases peints pour l'éclaircissement des questions historiques et artistiques qui concernent la Grèce naissante. On peut même voir les choses d'un peu plus haut et essayer de dégager de cet ensemble quelques lois simples qui président d'une façon générale à la formation des arts du dessin.

I. *Le dessin géométrique et le dessin naturaliste.* — Quand on étudie l'ornementation des peuples primitifs, on est frappé de voir que les premiers éléments du dessin ne sont pas dus à l'imitation de la nature. Partout le désir de décorer une poterie conduit à des combinaisons de lignes et de points qui ne correspondent à aucun objet existant. Qu'il s'agisse d'un Péruvien, d'un Polynésien, d'un Troyen ou d'un Chypriote, le fait est le même. Il y a là une phase nécessaire, inéluctable, par laquelle toute race humaine a passé et passe encore aujourd'hui, dès que s'éveille chez elle le sens esthétique. Ce dessinateur primitif est comme isolé en lui-même; le monde extérieur ne l'occupe pas. Il trace, au pinceau sur le vase ou avec une pointe dans l'argile molle, des lignes droites,

brisées ou courbes, que son cerveau imagine et se complaît à reproduire indéfiniment. C'est seulement après cette espèce de prélude pour essayer la force de son instrument qu'il songera à regarder autour de lui et cherchera des modèles parmi les objets environnants. Nous avons vu (p. 78) que, dans cette seconde phase, le sens plastique se développe souvent avant le sens pictural : le vase prend une forme animale ou humaine. On observe le même fait dans les céramiques américaines. Pour la décoration picturale, on constate une timidité beaucoup plus grande, parce que les conventions du dessin sont nombreuses et difficiles à trouver. L'artiste, comme rebuté par les périls de sa tâche, se dérobe sans cesse aux études réelles et concrètes pour retourner à ses spéculations personnelles. La décadence du style mycénien est caractérisée par la transformation des motifs végétaux en combinaisons curvilignes géométriques. Mais tant que le potier n'aura pas franchi ce degré, il restera en deçà de la borne qui marque la différence entre l'ornemaniste et le peintre. Au contraire, cet effort une fois produit, l'artiste est né ; il peut aborder n'importe quel sujet. Que ce soit l'imitation de ses ustensiles usuels, de ses nattes de jonc tressé ou de ses tissus, comme au Dipylon, que ce soit l'imitation du feuillage et des moindres zoophytes, comme dans la céramique égéenne, que ce soient les animaux supérieurs comme le cheval et le taureau, que ce soit enfin l'homme lui-même, la route est tracée qui mène des plus humbles essais aux véritables œuvres d'art. Le dessinateur ne cherche plus en lui-même les impulsions qui guident sa main ; il se contraint à faire ce qu'il voit et non plus ce qu'il imagine ; il consent à se plier aux caprices des formes infiniment variées de la nature, et de ce jour commence pour lui une lutte sans trêve ni repos.

Cette simple considération explique pourquoi tant

de peuples n'ont pas eu de destinée artistique. Ils se sont enfermés dans le dessin linéaire qui aboutit, en quelque sorte, à une impasse. Ceux qui l'ont poussé au plus haut degré, les Arabes, ont été condamnés eux-mêmes à la monotonie et à la stérilité. On s'étonne que les Péruviens, les Mexicains, les Kabyles produisent des poteries identiques à celles des Grecs de Chypre. On s'étonne que l'art de l'Europe centrale, de la Germanie, de la Suède, de l'Angleterre et de la Gaule ait des parentés surprenantes avec le style mycénien. Pourtant rien n'est plus naturel. Mais dans ces régions l'art ornemental s'est endormi au milieu des combinaisons schématiques de lignes et y a somnolé pendant plus de vingt siècles. L'honneur des Grecs est d'en être sorti très rapidement. Ils ont passé par là comme tous les peuples à l'état primitif, mais ils n'y ont pas séjourné. De très bonne heure, on voit à Santorin et ailleurs l'attention des dessinateurs tournée vers la vie réelle. Ce sont les éléments simples du monde animé qui les attirent, les végétaux, un rameau ou même une feuille. Mais l'éveil est donné; de ce germe va éclore toute la magnifique floraison de la peinture hellénique, et après elle tout l'art moderne.

Que donne au contraire le dessin géométrique? De l'alliance du curviligne et du rectiligne, les Grecs, entre le xe et le viie siècle, ont tiré à peu près tout ce que peuvent produire les combinaisons linéaires. On a pu, après eux, perfectionner ces groupements et les compliquer encore, mais on n'a rien inventé et, dans le domaine ornemental, nous vivons aujourd'hui sur des formules qui datent de trois mille ans. En résumé, le dessin géométrique, spontané et subjectif, est stérile; le dessin naturaliste, réfléchi et objectif, est fécond. On peut mesurer la puissance artistique d'une race d'après la part qu'elle fait dans ses œuvres à l'un ou à l'autre de ces deux éléments.

II. *La hiérarchie des genres.* — La formation du dessin grec nous fait connaître un autre principe. L'artiste primitif, quand il se place en face de la nature, ne va pas tout d'abord, comme on pourrait le croire, aux sujets compliqués et difficiles; il ne s'attaque pas à ses pareils ni même aux animaux qui l'entourent. Si son ambition est grande, sa main est trop maladroite et la difficulté ou, pour mieux dire, l'impossibilité même opère une sorte de sélection naturelle dans le choix des sujets. Il est remarquable que l'immense majorité des peintures égéennes ignore absolument les représentations animales et humaines. J'ai noté plus d'une fois (p. 133, 143, 190, 231) que la main de l'artiste semble graduer ses efforts, se confiner d'abord dans l'étude du végétal, puis s'attaquer aux animaux inférieurs les plus rapprochés de la vie végétative, pour monter comme par degrés jusqu'aux quadrupèdes et jusqu'à l'homme.

La raison en est simple. Graveurs sur métal ou peintres sur argile, tous ces dessinateurs ont été dominés par les immenses difficultés que présente le rendu de la nature vivante. Qu'on veuille bien réfléchir qu'ils ne pouvaient reproduire ni la grandeur, ni le volume, ni la couleur des corps, ni les relations de distance entre eux. Science des proportions, modelé, perspective, tout leur manquait. Il a fallu conquérir chacune de ces connaissances pas à pas, trouver par de patientes observations toutes les conventions qui remplacent pour l'œil la réalité concrète des choses. De là cette marche lente du dessin grec sur une route hérissée de difficultés; marche réglée par l'élimination provisoire des problèmes les plus ardus, afin de reporter tous les efforts sur les points plus aisés à vaincre. Ce *processus* méthodique n'est certainement pas issu d'un parti pris raisonné; il a été inconscient, mais d'autant plus inflexible qu'il était fatal et imposé par la nécessité des choses.

On a contesté cette idée en comparant le dessin des peuples primitifs à celui des enfants, qui ne graduent pas instinctivement leurs exercices avant d'arriver à faire des maisons, des bateaux et des bonshommes. J'ai répondu à cette objection (*Bull. de corr. hell.*, 1893, p. 231) en faisant remarquer que les enfants ont aujourd'hui sous les yeux, dès leur naissance, une foule de livres et d'albums qui leur présentent des modèles graphiques tout formés. Quand ils dessinent, c'est déjà de mémoire et non d'après nature. Le cas est différent pour le Grec primitif qui, réellement isolé, se sentait trop faible pour reproduire des formes naturelles compliquées. Il ne lui restait d'autre ressource que d'en séparer instinctivement les éléments et de s'élever peu à peu du simple au composé.

Nous verrons que cette loi n'abdique pas ses droits, même au temps où les dessinateurs sont beaucoup plus expérimentés. On peut souvent reconnaître la date d'un vase, ou du moins son rang dans un groupe céramique, d'après la place qu'y occupent les ornements géométriques et les zones d'animaux par rapport aux figures humaines. On voit se former là une nouvelle hiérarchie qui réunit dans une même composition des stages différents de l'art du dessin, en les classant dans un certain ordre qui laisse la plus belle place au genre le plus nouveau et le plus difficile. M. Murray a déjà indiqué très justement cette hiérarchie (*Rev. arch.*, 1882, II, p. 343) dont les vases corinthiens et les sarcophages de Clazomène nous fourniront des exemples typiques (Salle E).

III. *L'art spontané et l'art par contact.* — Les confusions les plus regrettables naissent en archéologie, lorsqu'on méconnaît la différence de ces deux forces agissantes. Avant de conclure que des formes identiques prouvent un contact entre deux races, il faut s'assurer

que l'objet en question n'est pas de structure assez simple pour être créé spontanément par le cerveau humain. Bien que l'idole plate d'Hissarlik à double échancrure aux flancs (Perrot, VI, fig. 326) ressemble d'une façon extraordinaire aux corps de violons peints en rouge sur les boutiques de nos luthiers modernes, personne ne songera à en tirer des conclusions historiques. Pour rester dans le domaine archéologique, on ne s'épuise pas non plus l'esprit à chercher la raison des ressemblances entre les vases péruviens et les vases chypriotes (Perrot, III, p. 725-728), parce qu'on sait qu'il n'y a pas eu de contact entre les deux peuples. Mais, par exemple, on s'ingéniera à comparer avec les dessins mycéniens quelques courbes grossièrement figurées sur des dalles bretonnes (S. Reinach, *Revue arch.*, 1893, I, p. 91 ; l'*Anthropologie*, 1893, p. 713). Ce n'est pas sur le compte de « Sa Majesté le Hasard » (*Anthrop.*, 1894, p. 22, 185) que nous mettons ces coïncidences, mais bien au contraire à l'actif d'une loi impérieuse qui régit tous les peuples dans la période du dessin primitif. Une force fatale les enferme tous dans le même cercle et leur fait retrouver les mêmes combinaisons, les mêmes tracés linéaires. Les origines du dessin curviligne et du dessin rectiligne ne sont pas ailleurs que dans le cerveau même des races qui les ont pratiqués ; elles n'ont pas eu besoin de maîtres pour les apprendre. Aujourd'hui encore, beaucoup de sauvages créent à leur usage un décor qui est aussi vieux que l'humanité (voy. le décor des poteries néo-calédoniennes dans l'*Anthropologie* [Glaumont], 1895, p. 44-46, analogue à celui de la céramique troyenne ou chypriote).

Cette sorte de déterminisme artistique ne se vérifie pas seulement dans l'histoire du dessin. Il existe en sculpture, et M. S. Reinach a fort bien démontré tout ce qu'il y a d'inexpressif et d'impersonnel dans la formation des premiers gestes donnés aux statuettes

primitives (*Anthropologie*, 1895, p. 293-295, 301, 314), les rapports qu'on peut leur trouver avec des types classiques étant purement accidentels. En bien des cas, comme il le dit, l'explication *monogéniste*, qui consiste à ramener à un centre unique de diffusion une quantité de types trouvés en divers points éloignés, est erronée. Nous avons même la preuve de rencontres, qui en art, sont beaucoup plus étonnantes que la reproduction similaire de quelques courbes ou de quelques lignes entrecroisées. J'en ai cité des exemples dans l'*Introduction* (p. 20), empruntés à la plus belle période de la peinture grecque. On en a signalé d'autres dans la sculpture du moyen âge, retrouvant à dix-sept ou dix-huit siècles de distance les mêmes procédés et les mêmes formules que l'art grec archaïque (*Bull. des Musées* [Milliet], 1892, p. 279-287). Qui n'a été frappé, en visitant le beau musée de moulages du Trocadéro, de ces recommencements éternels de l'art sculptural? J'ai fait une démonstration analogue pour des ressemblances non moins surprenantes entre des peintures de vases grecs et des estampes japonaises (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1890, II, p. 105-132).

M. Lange, dans une dissertation qui a eu un grand retentissement (*Mém. de l'Acad. royale de Danemark*, 5ᵉ série, V, 1892), a insisté avec force sur cette loi de l'esprit humain qui est foncièrement un, qui, par habitude et par penchant, tend à se répéter partout sous les mêmes formes, et M. Lechat a eu raison d'ajouter (*Rev. des Univ. du Midi*, I, p. 16) que l'art ornemental, en particulier l'art céramique, est soumis plus que tout autre à cette règle. Je dirai que c'est une sorte de *folk-lore* artistique. Le mythologue anglais, M. Lang, a fort justement comparé les superstitions nées spontanément chez beaucoup de peuples aux formes céramiques que l'on peut qualifier d'*humaines* (*la Mythologie*, traduct. Parmentier, p. 60).

Donc, ne perdons jamais de vue la loi des coïncidences et des rencontres. Mais gardons-nous aussi d'oublier qu'un autre principe en forme la contre-partie; on peut l'appeler la loi des contacts. Quand il est démontré que deux peuples ont eu historiquement des relations, rien n'est plus naturel que de songer à expliquer par une influence réciproque leurs produits similaires. M. S. Reinach a raison de dire (*Anthropologie*, 1894, p. 184-185) qu'il n'est pas inutile de rechercher si les urnes à visage de la Prusse ont quelque rapport avec celles de Troie (bien que ce type ait pu être créé indépendamment en divers lieux), attendu que les communications entre la côte d'Asie Mineure et la vallée du Danube, dès une époque reculée, ont la valeur d'une hypothèse très plausible. De même, quand on cherche à expliquer par des raisons de contacts et d'influences les ressemblances entre l'art scandinave et l'art mycénien, on a pour fil conducteur le commerce de l'ambre qui, dès la plus haute antiquité, peut avoir amené sur la côte de la mer Baltique des riverains de la Méditerranée.

Le contact ne s'opère même pas nécessairement entre voisins immédiats; il est des cas où il s'exerce à grande distance, à travers le temps et l'espace. M. Heuzey a établi par des preuves qui me semblent irréfutables (*Mon. et Mém. Piot*, I, p. 19-20) que l'aigle héraldique à deux têtes, qui orne le drapeau de certaines nations modernes, est un emblème transmis à l'Europe par l'Orient et venu jusqu'à nous de la très vieille Chaldée.

Telle est la double voie qui s'offre à l'historien quand il aborde l'obscur domaine des origines de l'art. Il doit savoir que ces deux alternatives existent et il doit distinguer quelle est la bonne dans un cas donné, sous peine d'aboutir aux plus fausses conclusions. Ceux qui se laissent guider uniquement par des ressemblances de formes font comme les linguistes de l'antiquité ou des siècles derniers qui fondaient toute la science éty-

mologique sur les similitudes des mots entre eux : on sait les résultats de cette méthode. De nos jours, nous avons vu les orientalistes reconnaître également la fausseté du système qui expliquait le zend par le sanscrit en se fondant sur des analogies et des identités de termes (Michel Bréal, *Ann. de l'École des Hautes Etudes*, 1895, p. 25-26). Ce qui ne veut pas dire qu'il ne faut jamais se fier à de semblables comparaisons, puisqu'elles ont conduit d'autre part au déchiffrement des inscriptions cunéiformes.

Le problème se pose donc le même, dans l'histoire de l'art et dans l'histoire des langues : rencontres et coïncidences, parce que l'humanité est éternellement une et se recommence sans cesse ; contacts et influences, parce que partout et toujours le plus fort influence le plus faible. Entre ces deux pôles oscille la vérité historique que la science moderne poursuit avec une passion si ardente, sans pouvoir jamais se flatter de l'avoir atteinte.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Planches.

Planche I. — Plan des salles de céramique antique.
Planches II et III. — Formes de vases grecs.

5023. — L.-Imprimeries réunies, B, rue Mignon, 2. — May et Motteroz, dir

Planche I.

PREMIER ETAGE

Colonnade

SALLES DE LA RENAISSANCE

Fresques Verreries

ANTIQUITÉS EGYPTIENNES

H

G

F

E

D

C

B

A

M

L

K

Petits Marbres

COUR DU LOUVRE

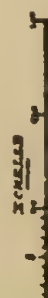
SALLES DE CERAMIQUE

ENTRÉE

SALLE LACAZE

SALLE HENRI II

SALLE DES SEPT CHEMINÉES



PREMIER ETAGE

Planche II

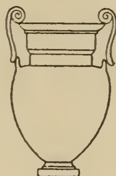
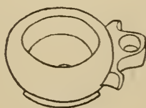
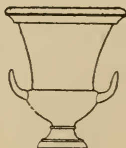
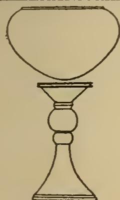
 1. Alabastre.	 2. Amphore.	 3 Amphore.
 4. Arybelle.	 5. Aryballe.	 6. Askos.
 7 Canthare.	 8. Cothon.	 9 Coupe ou Cylix.
 10. Cratère.	 11 Cratère.	 12 Cratère

Planche III.


13. Dinos.


14. Guttus.

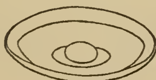

15. Hydrie.


16. Lécythe.


17. Œnochoé.


18. Olpé.


19. Pélikè.


20. Phiale.


21. Pithos.


22. Pyxis.


23. Rhyton.


24. Skyphos.

J. DEVILLARD

665/3

